LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA
SAN DIEGO

EX LIBRIS
AMERICO
CASTRO

[illegible]
[illegible]
feriado

Tab 24-60

LA CRITICA LETTERARIA

NEL RINASCIMENTO

J. E. SPINGARN

Dottore in filosofia, professore aggiunto di letteratura comparata
nella Università di Columbia a New-Jork

LA CRITICA LETTERARIA
NEL RINASCIMENTO

SAGGIO SULLE ORIGINI DELLO SPIRITO CLASSICO
NELLA LETTERATURA MODERNA

TRADUZIONE ITALIANA
DEL D.r ANTONIO FUSCO
CON CORREZIONI E AGGIUNTE DELL'AUTORE
E PREFAZIONE DI B. CROCE

1905
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
BARI

PROPRIETÀ LETTERARIA
A NORMA DELLE VIGENTI LEGGI

Stampato in Trani coi tipi V. Vecchi.

INDICE.

Prefazione . . . . . pag. VII
Avvertenza . . . . . » 1

PARTE PRIMA.

La Critica letteraria in Italia.

Capitolo I. — Il problema fondamentale della critica nel rinascimento . . . . . » 7
I. Teorie poetiche del Medio Evo. — II. La giustificazione morale della poesia. — III. La giustificazione finale della poesia.

Capitolo II. — Teoria generale della poesia . . . » 29
I. La poesia come una forma della filosofia scolastica. — II. La poesia come imitazione della vita. — III. Ufficio della poesia.

Capitolo III. — La teoria del dramma . . . . . » 62
I. Del soggetto della tragedia. — II. L'ufficio della tragedia. — III. I caratteri della tragedia. — IV. Le unità drammatiche. — V. La comedia.

Capitolo IV. — La teoria della poesia epica . . » 105
I. Del poema epico. — II. Epopea e romanzo.

Capitolo V. — L'origine dello spirito classico nella critica italiana . . . . . » 121
I. L'umanesimo. — II. L'aristotelismo. — III. Il Razionalismo.

Capitolo VI. — Elementi romantici nella critica italiana . . . . . » 151
I. L'elemento romantico antico. — II. L'elemento medioevale. — III. Gli elementi moderni.

PARTE SECONDA.

La Critica letteraria in Francia.

Capitolo I. — Il carattere e lo sviluppo della critica francese nel secolo XVI . . . . . » 167
I. Le origini. — II. La poetica del Rinascimento in Francia.

Capitolo II. — La teoria poetica nella rinascenza francese . . . . . » 187
I. L'Arte poetica. — II. Il dramma. — III. La poesia eroica.

Capitolo III. — Elementi classici e romantici nella critica francese del secolo XVI . . . . . » 211
I. Elementi classici. — II. Elementi romantici.

Capitolo IV. — La formazione dell'ideale classico nel secolo XVII . . . . . » 228
I. La rivolta romantica. — II. La reazione contro la Pleiade. — III. La seconda corrente delle idee italiane. — IV. L'influenza della filosofia razionalistica.

PARTE TERZA.

La Critica letteraria in Inghilterra.

Capitolo I. — L'evoluzione della critica inglese dall'Ascham al Milton . . . . . » 249

Capitolo II. — Teoria generale della poesia al tempo di Elisabetta . . . . . » 259

Capitolo III. — Teoria della poesia drammatica ed eroica . . . . . » 279
I. Tragedia. — II. Comedia. — III. Le unità drammatiche. — IV. Poesia epica.

Capitolo IV. — Elementi classici nella critica del tempo di Elisabetta . . . . . » 295
I. Preliminare: Elementi romantici. — II. Metri classici. — III. Altri segni di classicismo.

Conclusione . . . . . » 311

APPENDICI.

Appendice *A*. — Tavola cronologica delle principali opere critiche del secolo XVI . . . . . » 330

Appendice *B*. — Parere di Lionardo Salviati intorno ai comentatori della *Poetica* di Aristotile . . » 333

Bibliografia . . . . . » 337
I. Fonti. — II. Letteratura critica.

Indice alfabetico . . . . . » 349

PREFAZIONE.

I trattati letterarii del rinascimento giacevano, sino a poco tempo fa, mucchio di volumi polverosi, guardati con diffidenza e non senza ripugnanza, stimati pedanteschi e vuoti. E che molte pedanterie contengano e che spesso annaspino nel vuoto, è fuor di questione. Ma, d'altra parte, essi rappresentano pure il primo sforzo col quale il pensiero moderno cercò di padroneggiare i problemi della poesia e della letteratura adoprando insieme, com'era naturale, i maggiori risultati del pensiero antico che erano conservati nella poetica aristotelica. Costituiscono perciò un periodo nella storia del progresso critico, che non è lecito trascurare e che malamente era stato per un pezzo trascurato. — Tuffarsi in quel mare morto e tornare alla riva recando in mano un libro chiaro e breve che riassumesse le questioni propostesi dai trattatisti letterarii del rinascimento e le soluzioni tentate e indicasse gli addentellati che essi posero al posteriore svolgimento del pensiero, ecco

ciò che era necessario e desiderato; ed è ciò che lo Spingarn ha fatto nel volume che, largamente riveduto dall'autore, è offerto ora al nostro pubblico, e pel quale gli studiosi in genere, e gl'italiani in particolare, debbono essergli sommamente grati.

Il libro è sostanzialmente una storia della Poetica — e *Poetica* vogliono dire le parole *Critica letteraria* che si leggono nel titolo, — ossia di quelle teorie quasi del tutto empiriche intorno alla poesia che formano quello che si chiama dai logici (non disputo ora sull'esattezza e sul significato preciso della formula) lo stadio *induttivo* di una scienza, che vien poi superato col perfezionarsi della scienza stessa, la quale si muta così d'induttiva in deduttiva: la Poetica precede la filosofia dell'arte o l'Estetica. La Critica letteraria propriamente detta, in quanto attualità e concretezza di giudizii particolari, non è toccata qui se non per incidente, appunto perchè al suo sorgere e prosperare si opponevano gl'impedimenti delle teorie e regole arbitrarie, delle quali in questo libro si fa la storia. È noto che una vera e propria critica letteraria — non come semplice presentimento o sporadica manifestazione, ma come disciplina più o meno chiaramente definita e feconda di risultati, — non si ebbe se non con la rivoluzione romantica. E di questa rivoluzione romantica, per ciò che concerne l'Italia e la critica letteraria, ha ritratto la fisonomia e il movimento il dott. G. A. Borgese in un libro, che è prossimo a veder la luce.

Io mi son trovato d'accordo con lo Spingarn, or è qualche anno, nel muover dubbii sul modo in cui è stata concepita e condotta la recente grande *Storia della critica letteraria* di George Saintsbury, che, nel suo secondo volume, comprende la stessa materia studiata in questo libro e dà molto spazio alle considerazioni dei trattati italiani dei secoli XV, XVI e XVII. Nel terzo ed ultimo volume ora pubblicato [1], il Saintsbury risponde, con l'abituale sua cortesia ed arguzia, alle critiche fattegli in America e in Italia, dallo Spingarn e da me. « Ecco — egli dice, — essendo stato io in Italia proclamato *digiuno di filosofia*, i cacciatori d'America si sono levati contro la mia *confusione* di pensiero e il mio scrivere della critica, senza definire che cosa la critica sia ». E dopo avere ricordato i suoi studii di filosofia, e avere accennato che la filosofia non ha sempre avuto buoni effetti nella critica letteraria e che essa concerne le cose del puro intelletto laddove la critica letteraria volge su cose che possono dirsi sensibili, il Saintsbury insiste nel difendere il suo metodo. « Ho dato — egli dice, — o cercato di dare i fatti con quella maggiore accuratezza e chiarezza che ho saputo ». *His utere mecum.* « In ciò che ho dato, non vi ha possibilità d'inganno, nè necessità di credere o di discredere.

---

(1) *A history of criticism and literary taste in Europe from the earliest texts to the present day* by GEORGE SAINTSBURY, vol. III: *Modern Criticism*. Edimburg a. London, Blackwood, MCMIV. Vedi in ispecie pp. 141-145.

Sono i semplici fatti, desunti con una certa somma di aspro lavoro dalle loro più o meno accessibili fonti, ed ordinati, non so se bene o male, ma in ogni caso con qualche sistema ed in tal modo che riesca facile l'adoperarli ». Ma anzichè contrastare di nuovo coi miei ragionamenti a questa teoria dei *semplici fatti*, che è, a mio parere, un'illusione e non bella, preferisco ricorrere questa volta all'esperienza dei due personaggi flaubertiani, Bouvard e Pécuchet. I quali — come forse si ricorderà — nel periodo dei loro studii e ricerche storiche erano disperati appunto per l'impossibilità di trovare una storia del mero fatto, che fosse indipendente dalle vedute subiettive. E non potevano far di meno di osservare che anche quegli storici, « *qui prétendent narrer seulement, ne valent pas mieux: car on ne peut tout dire, il faut un choix. Mais, dans le choix des documents, un certain esprit dominera, — et, comme il varie suivant les conditions de l'écrivain, jamais l'histoire ne sera fixée* ». Non mai fissata dunque, non mai una storia oggettiva. « *C'est triste!, — pensaient ils* » (cap. VI). Ma noi non vorremo rattristarci con quei due ottimi borghesi, pensando da nostra parte che non è poi un gran guaio l'esser costretti a conquistare un criterio nostro e razionale. Un criterio l'ha avuto anche il Saintsbury, e che sia alquanto incerto e poco coerente è ciò soltanto di cui si disputa.

L'ultimo volume del Saintsbury contiene anche cenni sulla critica letteraria italiana dei tempi

più a noi vicini, cioè del secolo XVIII e del XIX [1]. Alcune pagine sono dedicate al Vico, che il Saintsbury considera in certo modo come un *grande eresiarca,* uno spirito filosofico il quale introducendo la filosofia nella critica, ha esercitato un'efficacia non del tutto benefica sulla posteriore critica italiana, anche sul De Sanctis e su qualche contemporaneo. Mette in rilievo, per altro, che il Vico è il vero apostolo, anzi il profeta del metodo storico, della interpretazione storica delle opere letterarie. — Come mai lo spirito filosofico, se è veramente tale, e quindi conscio dei suoi limiti, possa nuocere all'esercizio della critica letteraria, non si comprende: può anzi aiutarlo, sbarazzandogli il terreno da pregiudizii, precetti e teorie unilaterali ed arbitrarii; e di questo aiuto l'Inghilterra, in cui la scienza estetica è in assai povere condizioni per l'influsso persistente della psicologia empirica, ha bisogno, non meno dell'Italia. — Le pagine consacrate dal Saintsbury al De Sanctis son forse le prime che compaiano in un libro straniero (qualche accenno a idee del De Sanctis è nei volumi del Brunetière) intorno al nostro maggiore critico; e sono piene di simpatia, benchè il Saintsbury tocchi appena dell'opera capitale di lui che è la *Storia della letteratura italiana*, e prenda ad

---

(1) Correggendo il luogo del vol. II, 554, in cui si dava come opera di autore ignoto il *Paragone della storia tragica d'Italia con quella di Francia*, il S., III, 23, lo attribuisce ora ad Antonio Conti. Ma quell'importante opera è, come è noto, del conte Pietro Calepio (1693-1762), che non è da confondere con l'ab. Antonio Conti (1677-1749).

esempio della sua maniera critica proprio quello scritto intorno allo Schiller, che è lavoro giovanile e composto sotto l'impressione degli avvenimenti politici del 1848. Il Saintsbury, fatta eccezione del Vico e del De Sanctis ed esclusi i contemporanei, non crede che la critica letteraria italiana dei tempi moderni abbia importanza in una storia generale della critica: ma fino a qual segno quest'affermazione della poca importanza non coincide invece con la poca conoscenza che si ha della storia della critica italiana moderna? e fino a qual segno la colpa non è poi degli stessi italiani, che hanno trascurato nelle loro ricerche storiche questo campo di produzione intellettuale, e solo ora si son messi a lavorarlo? Del resto, il prender quale esatta rappresentazione e indice del movimento critico italiano — come fa il Saintsbury — l'*Antologia* del Morandi, opera certamente pregevole, non ci sembra scevro d'inconvenienti.

Agli studii della Storia della Critica in Italia questo volume dello Spingarn porge, intanto, il primo e solido anello.

Napoli, dicembre 1904.

BENEDETTO CROCE.

AVVERTENZA.

Questo saggio, che nella sua forma originale vide la luce nel 1899, si compone di tre parti, dedicate rispettivamente alla critica italiana da Dante a Tasso, alla critica francese da Du Bellay a Boileau e alla critica inglese da Ascham a Milton. Il tema suo è propriamente l'attività critica del secolo XVI; e la letteratura anteriore o posteriore non vi entra che in quanto può spiegare le cause o gli effetti dello sviluppo della critica in quel periodo centrale.

Sino a venti o trenta anni fa, dagli storici della letteratura si riteneva di solito che la critica moderna fosse nata tra il 1600 e il 1650 e in Francia; ed è forse vero che non prima divenne un'arte organica e conscia di se stessa; ma le ricerche degli eruditi hanno oramai dimostrato che l'atteggiamento critico era già molto innanzi nei più antichi umanisti italiani, e che il merito di avere elaborati i principii e il metodo critico spetta ai letterati del Cinquecento. È giusto un quarto di secolo che la breve monografia del Breitinger sulle origini delle unità drammatiche richiamò l'attenzione sui ricchi mate-

riali ammassati negli oscuri *trattatisti* della Rinascenza; e d'allora in poi particolarmente fruttuosi, sotto questo rispetto, si sono seguiti gli studi del Nolhac e del Sabbadini pel periodo più remoto, e del Borinski, del Farinelli, del Rossi, dello Zenatti, del Foffano, del Lintilhac, e dell'Arnaud pel più recente. Tuttavia le idee e i metodi della critica sì italiana che francese e inglese del secolo XVI non erano stati mai esposti nel loro insieme in maniera sinottica; e questo vuoto vorrebbe colmare il presente volume. L'unità della poetica della Rinascenza, quantunque sia stata ben compresa talvolta, e la sua efficacia direttiva sul pensiero posteriore, benchè accennata qua e là, non potevano ricevere il dovuto rilievo che quando si fosse tentato di presentare così in una specie di sintesi la critica europea del secolo XVI. Però, a due fini speciali ho più particolarmente mirato. L'attività critica del tempo, che è importante e interessante per se medesima, è stata innanzi tutto studiata per tracciare l'origine e le cause dello spirito classico nelle lettere moderne e per scovrire le fonti delle regole e delle teorie passate nella letteratura neo-classica dei secoli XVII e XVIII. In che modo sorse lo spirito classico? D'onde venne e come si sviluppò? Quale fu l'origine dei principii e dei precetti del neo-classicismo? Tali sono alcune delle quistioni a cui ho cercato qui di rispondere; e nel rispondervi ho avuto sempre presente che questa è una storia non tanto di letteratura, quanto di idee critiche. Così è accaduto

che ai libri ed agli autori singoli ho dato importanza minore di quella che forse alcuni di essi meritavano, tenendomi quasi esclusivamente all'origine dei principii, delle teorie e delle regole e al carattere generale del classicismo. Per ragione non dissimile ho toccato appena dei metodi e dei risultati della produzione critica concreta; chè, dopo tutto, il principale contributo critico del Rinascimento sta nell'organizzazione e nello sviluppo della teoria poetica; e ciò forse spiegherà come autori di grido pari all'Aretino, al Rabelais, al Montaigne, ad Erasmo ed a Bacone abbiano una parte ristretta nel lavoro.

Ma accanto a questa che era la mira precipua del saggio, ho tentato, come indicava il sotto-titolo dell'edizione originale, di mettere in rilievo la parte avuta dall'Italia nell'origine dello spirito neo-classico e nella formulazione dei principii neo-classici. L'efficacia del Rinascimento italiano sullo sviluppo della scienza moderna, filosofia, arte e creazioni letterarie, è stata per lungo tempo oggetto di speciali cure da parte di altri: più modesto il compito mio è stato di determinare quanto il mondo moderno dovesse all'Italia nel dominio della critica letteraria; e spero di aver dimostrato che l'influsso del Rinascimento fu grande in questo, come in altri rami della coltura. La critica moderna è opera dell'umanesimo italiano; nell'Italia del secolo XVI infatti si può vedere più o meno maturo lo spirito generale ed anche i principii specifici del classicismo francese. La seconda metà del lavoro quindi è la storia

dell'influsso italiano sulla critica letteraria; e con Milton, l'ultimo degli umanisti in Inghilterra, il saggio è naturalmente chiuso. Ma noi troveremo, penso, che l'influsso del Rinascimento italiano nel dominio della critica neanche dopo cessò del tutto, e che Lessing e Shelley, a non nominare altri, furono gli eredi legittimi della tradizione italiana. Il cuore del libro è dunque nella parte che riguarda l'Italia; le altre due illustrano in modo più breve e quasi supplementare il medesimo argomento. Forse agli italiani non sarà indifferente di osservare come la loro influenza nazionale si estenda (per usare una frase di G. Battista Guarino, figlio del Veronese) alla « Britannia ipsa quae extra orbem terrarum posita est ». Un certo interesse può anche avere il breve sommario, che ho cercato di far entrare in queste pagine, della dittatura letteraria di Aristotile in tutto il periodo neo-classico.

Nei quattro anni scorsi dacchè quest'opera apparve la prima volta, lo studio della critica della Rinascenza ha considerevolmente progredito, non solo nell'Europa continentale, ma anche in Inghilterra e in America. Io non posso qui citare se non i lavori del Vossler, del Croce, del Flamini, del Belloni, del Fusco, dell'Ebner, del Saintsbury, del Ker e del signor Gregory Smith; dei miei compatrioti (i quali si sono occupati principalmente, benchè non esclusivamente, di critica inglese) mi piace ricordare i nomi del Symmes, del Gayley, dello Scott, del Carpenter, dello Schelling e del Cook. Nella pre-

sente edizione mi sono valso dell'opera di tutti questi dotti ed anche di quanto mi veniva da particolari ricerche, continuate da me. Si è fatto tanto in questo campo negli ultimi anni che spesso sono stato fortemente tentato di sopraccaricare il testo e le note di numerosi particolari; ma alla tentazione non ho meno fortemente resistito; chè, qualunque sia il valore del saggio, esso deve essere riposto nella sintesi generale e nelle larghe linee dello sviluppo storico. Ho aggiunto per altro una nuova conclusione, che riproduce in parte un articolo sulle « Origini della critica moderna » or ora apparso nella *Modern Philology of Chicago* (aprile 1904), ed ho rifuse anche alcune notizie rispetto al modo come la critica fu trattata dagli umanisti italiani, francesi e inglesi; ma molto ancora rimane da fare in questo campo. Gran numero di problemi domandano ulteriore attenzione: l'influenza della teoria poetica sulla contemporanea letteratura d'immaginazione e sulla fortuna dei poeti volgari del secolo XVI; l'origine dei più importanti termini critici; le teorie della bellezza e dell'arte; il sorgere e il progredire dell'istoriografia letteraria e simili; ma io ho sentito ripugnanza a turbare l'unità o ad aumentare la mole del libro. Esso nondimeno è stato accuratamente riveduto e la sua forma attuale ha tanti vantaggi sulla edizione inglese originale, che la sostituisce interamente.

Conchiudendo vorrei esprimere i miei ringraziamenti all'antico maestro e adesso diletto amico e

collega Prof. George E. Woodberry, il principe dei nostri critici americani dal Lowell in poi; ai colleghi Prof. Cav. Speranza e Dott. F. W. Chandler dell'Università di Columbia, al Dott. John G. Underhill di Brooklyn, al sig. Lewis Einstein, terzo segretario dell'ambasciata americana a Parigi, al Prof. S. H. Butcher dell'Università di Edinburgh, il cui testo e comentario della *Poetica* di Aristotile io ho continuamente usato; e agli altri amici, alla cui assistenza ho protestato gratitudine nella prefazione originale. Ma nel presentare l'opera mia al pubblico d'Italia, a questi desidererei di aggiungere i nomi di illustri amici della Penisola, che sia colle loro opere già edite, sia con privati consigli hanno assistito e ispirato i miei lavori — il Torraca di Napoli, il Novati di Milano, il Flamini di Padova, il Toldo di Torino, il Raina di Firenze, il Farinelli di Innsbruck. A Benedetto Croce, vorrei in modo speciale manifestare i sensi della mia riconoscenza ed ammirazione; a lui un giorno spero di inviare qualche cosa di più fresco, penetrata dal soffio della vita e non del tutto coverta dalla polvere delle officine e dei laboratorî della vecchia Europa; nel frattempo voglia accettare questo modesto tributo reso a uno degli aspetti, certo non di maggiore importanza, dell'immortale genio italiano.

Università di Columbia, New York, aprile 1904.

J. E. Spingarn.

PARTE PRIMA

La Critica letteraria in Italia.

CAPITOLO I.

IL PROBLEMA FONDAMENTALE DELLA CRITICA NEL RINASCIMENTO.

Il primo problema in cui si imbattè la critica del Rinascimento fu del come giustificare la letteratura d'immaginazione. L'esistenza e la continuità della consapevolezza estetica e forse, benchè in minor grado, della facoltà critica nel Medio Evo, sono cose che difficilmente si potrebbero negare; tuttavia la diffidenza per la letteratura fu più accentuata proprio in coloro, nei quali si avrebbe diritto di presupporre la capacità della critica, e nella poesia non si vide che l'ancella della filosofia e, sopratutto, la vassalla della teologia. In altre parole, i criteri coi quali si giudicò la letteratura d'immaginazione nell'età di mezzo non erano criteri letterari. La poesia venne sprezzata o condannata; e, se la si ebbe in istima, fu per qualità affatto estrinseche; d'onde, nel Rinascimento, il bisogno di legittimare l'entusiasmo per le tante opere letterarie che il risorgere degli studi aveva rimesse alla luce; e spettò alla critica di gettare nuovamente le basi estetiche dell'arte; di riaffermare gli immortali insegnamenti della coltura ellenica e di ristabilire una volta per sempre la bellezza al posto dovutole nella vita degli uomini e nel mondo dell'arte.

I.

Teorie poetiche del Medio Evo.

Parecchie sono le cause della diffidenza che il Medio Evo nutrì verso la letteratura. La letteratura popolare era decaduta e, almeno nella sua forma primitiva, al di sotto di ogni seria considerazione; quella classica era sventuratamente pagana e per di più solo imperfettamente nota. La Chiesa medesima, fin dal suo sorgere, aveva circondata di sospetti la coltura pagana, ed era arrivata a considerar lo sviluppo della letteratura popolare come un ostacolo alla propria supremazia. Ma oltre a ciò, l'avversione alle lettere ebbe radici anche più profonde; e poggiava su alcune obiezioni teoretiche e fondamentali, che prendevano di mira ogni prodotto della fantasia.

Queste obiezioni, tutt'altro che nuove, erano state, con più destrezza ed efficacia filosofica che ora non fosse possibile, affacciate già nei tempi antichi. Platone aveva giudicata la letteratura immaginativa secondo i criteri della realtà e della morale, criteri l'uno e l'altro inestetici, benchè fondamentalmente applicabili alla poesia. Quanto alla realtà, egli aveva dimostrato che la poesia dista di tre gradi dal vero, non essendo che un'imitazione, tentata dall'artista, di ciò che a sua volta è imitazione dell'idea divina. Quanto alla moralità, diceva di aver trovato in Omero, il massimo poeta, menzogne, bestemmie contro gli Dei e oscenità di ogni specie. Aveva anche osservato che le opere letterarie eccitano i sentimenti più che non faccia la vita stessa, e scatenano passioni ignobili che meglio sarebbe contenere.

Queste idee dominarono in tutto il Medio Evo; e veramente sopravvissero alla stessa Rinascenza. La poesia fu giudicata coi medesimi criteri; ma era naturale che gli scrittori medioevali sostituissero ragioni più pratiche agli argomenti metafisici di Platone; però, stando al criterio della realtà, si asseriva che la poesia è essenzialmente menzognera, che essa in fondo è una finzione, e quindi falsa. « L'Autore della verità, diceva Tertulliano, detesta ogni sorta di bugie; considera come adulterio tutto ciò che non è reale..... Egli non approverà mai amori, collere, gemiti e lagrime fittizie » (1); ed affermava che, a sostituire le opere pagane, v'era nella Bibbia e nei Padri un vasto campo di letteratura cristiana, e questa « non favolosa, ma vera, non fallace costruzione dell'arte, ma pretta realtà » (2).

Per ciò che spetta alla moralità poi, si osservava che, essendo poche le opere di immaginazione in cui non si incontrino oscenità e bestemmie, tali difetti erano inseparabili dalla poesia; onde Isidoro di Siviglia dice che a un cristiano non è consentito di leggere i poeti, i quali « per oblectamenta inanium fabularum mentem excitant ad incentiva libidinum » (3).

La terza accusa o accusa psicologica mossa da Platone fu ampliata in modo affatto simile. Così Tertulliano osserva che, mentre Dio ci ha comandato di vivere una vita calma, tranquilla e pacifica nella grazia dello Spirito Santo, la letteratura e specie la letteratura drammatica mette lo scompiglio nell'anima (4). Questo punto parve di capitale im-

(1) *De Spectac.*, XXIII.
(2) *Ibid.*, XXII.
(3) *Differentiae*, III, 13, 1.
(4) *De Spectac.*, XV. Cfr. CIPRIANO, *Epist. ad Donat.*, VIII, ed EUSE-

portanza allo spirito del Medio Evo; poichè, come sosteneva Tommaso d'Aquino, è nella reale bellezza che il desiderio si appaga (1). Di più, fu dimostrato che in tutte le opere letterarie, degne d'essere studiate sul serio, ricorrono divinità pagane e pratiche religiose che sono in diretto antagonismo col Cristianesimo. Altre obiezioni anche furono per incidente avanzate dagli scrittori medioevali; si disse, per esempio, che quistione suprema in tutto ciò che riguarda la vita è la quistione della condotta; e appunto non appariva in che modo la poesia potesse guidare all'azione. La poesia non ha scopo pratico; essa snerva piuttosto gli uomini che non li spinga al dovere; e, sopratutto, vi sono occupazioni più proficue alle quali l'uomo virtuoso può dedicare la sua attività.

Siffatte accuse contro la letteratura non sono caratteristiche del Medio Evo; chè non v'è momento della storia in cui non le si vegga ricomparire; e ricorrono specialmente nelle epoche nelle quali dominano teorie ascetiche o teologiche della vita: furono già oggetto di disputa nelle scuole greche; e sopravvivono i trattati di Massimo di Tiro e di altri sul quesito se Platone avesse o no ragione di escludere Omero dalla sua repubblica; tornarono a galla nel Rinascimento; e quelli che le rinnovarono furono in Italia Savonarola, in Germania Cornelio Agrippa, in Inghilterra Gosson e Prynne, Bossuet ed altri ecclesiastici in Francia.

BIO, *Evangel. Interpret*, L. IV, c. 23, dove si leggono anche passi importanti trascrtti da Porfirio (*Dell'astinenza dalla carne*, II, 38-41).

(1) Cfr. BOSANQUET, *Hist. of Aesthetic*, p. 148.

II.

La giustificazione morale della poesia.

Per isventare le accuse or ora esposte, il Medio Evo si appigliò all'interpetrazione allegorica delle opere letterarie. L'origine di questo metodo è dovuta all'indirizzo inaugurato dai Sofisti ed usato in misura anche più larga dagli ultimi Stoici a spiegare la mitologia popolare. Eroi pari ad Ercole e a Teseo, invece che dei brutali vincitori di mostri e di giganti, apparvero agli Stoici come figure di savi antichi, che avevano combattuto i vizi e le passioni degli uomini; e in corso di tempo divennero addirittura dei tipi di santi pagani. Lo stesso metodo fu in seguito da Filone Giudeo adoperato per l'Antico Testamento; e quelli che l'introdussero nell'Europa occidentale si chiamano Ilario di Poitiers ed Ambrogio vescovo di Milano (1); Abramo, Adamo, Eva, Giacobbe si credette personificassero le varie virtù; e le storie bibliche furono considerate come simboli di diverse lotte morali nello spirito dell'uomo. Ma il primo libro in cui esso venne sistematicamente applicato ai miti pagani è il *Mythologicon* di Fulgenzio, che probabilmente fiorì nella prima metà del VI secolo; nella *Virgiliana Continentia,* che appartiene anche a lui, è scritto che l'*Eneide* è immagine della vita e che nel viaggio di Enea si adombra il progresso dello spirito umano, attraverso la saggezza, alla beatitudine finale.

A partire da questo momento, l'esegesi allegorica è adottata da tutti, sacra o profana che fosse la let-

---

(1) Cfr. S. Agostino, *Confess.*, V, 14, VI, 4; Clemente Aless., *Stromata*, V, 8.

teratura (1). Petrarca nella lettera *De quibusdam fictionibus Virgilii* (2), tratta l'*Eneide* alla maniera di Fulgenzio; e via non differente, verso la fine del Rinascimento, tiene il Tasso pei suoi romanzi. Accolto il metodo, l'applicazione fu ancora più complicata: Gregorio Magno dà tre sensi alla Bibbia, il letterale, il tipico o allegorico, e il morale; più tardi ne fu aggiunto ancora un altro (3); e Dante li rivendica tutti quattro, il letterale, l'allegorico, il morale o filosofico e l'anagogico o misto, alla *Divina Commedia* (4).

Questo metodo, che forse giustifica la poesia dal punto di vista etico e religioso, non le dà posto quale arte indipendente: così considerata, la poesia diviene una specie di teologia popolare. Petrarca e Boccaccio nell'allegoria vedono, tanto l'uno che l'altro, come la trama e l'ordito della poesia; ma modificano il punto di vista del Medio Evo, insinuando reciprocamente che la teologia medesima non è che una forma di poesia, la poesia di Dio; ambedue affermano che la Bibbia è essenzialmente poetica e che Cristo in persona usò a larga mano di immagini poetiche. Questo pensiero fu a tal segno ampliato dai critici della Rinascenza che Berni nel *Dialogo contro i poeti* (1537) biasima quei poeti che Gesù Cristo chiamano Giove e i santi Mercurio, Ercole, Bacco; e hanno l'audacia di dire che i profeti e gli autori della scrittura sacra furono poeti e fecero versi (5). Si è scritto che il XIV e il XV libro del

(1) HAASE, *De Medii Aevi Studiis philologicis*, 1856, p. 21 e segg.; e COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, p. I, c. VIII.

(2) *Opera*, p. 867.

(3) Cfr. S. TOMMASO, *Summa*, p. I, quaest. I, art. 10.

(4) Cfr. DANTE, Epist. XI, 7; *Convito*, II, 1, 1.

(5) BERNI, p. 226 e segg.

De Genealogia Deorum del Boccaccio fossero « la prima difesa della poesia, per bocca di un artista moderno ad onore della propria arte »; ma la giustificazione della letteratura immaginativa tentata dal Boccaccio si basa sempre sulle dottrine correnti del Medio Evo: è il fondo allegorico che rende vera la poesia; i suoi ammaestramenti morali si devono cercare nel senso riposto sotto la lettera; a difesa della poesia pagana innanzi al Cristianesimo si adduce che ogni accenno a Dei e a riti greci o romani deve esser considerato come puro simbolo della verità. L'ufficio della poesia, pel Boccaccio, all'istesso modo che per Dante e pel Petrarca, era di celare ed adombrare la verità reale sotto un velo di leggiadre invenzioni — *veritatem rerum pulchris velaminibus adornare* (1).

Argomenti simili ritornano nella corrispondenza di Coluccio Salutati. La poesia ha per ufficio di rivestire di forme figurative il vero (2); ogni cosa umana o divina cade nel suo dominio; essa ha caratteri divini e Dio stesso per bocca del Salmista usò poetico linguaggio (3). Non v'è scienza o arte che il poeta ignori; Virgilio sapeva di medicina, di giurisprudenza e di meccanica. Altrove in una lettera alquanto lunga dedicata alla difesa della poesia (4), oppugna con ragioni non diverse da quelle del Boccaccio l'autorità di Platone, di Boezio e di S. Girolamo.

Gli umanisti del secolo XV coordinarono questo materiale primitivo, facendo progredire almeno di un passo lo sviluppo della teoria poetica. L'inter-

---

(1) PETRARCA, *Opera*, p. 1205; cfr. BOCCACCIO, *Gen. degli Dei*, p. 250, V.
(2) *Epistolario*, ed. Novati, III, 494 e segg.
(3) *Ibid.*, III, 539 e segg.
(4) *Ibid.*, III, 221 e segg.

petrazione allegorica veramente ebbe favore anche nella Rinascenza; e pel Mantovano, ad esempio, un poema è ancora un genere letterario legato dalle severe leggi del metro e avente le sue verità fondamentali nascoste sotto l'espressione letterale della favola. Agli scrittori che vennero appresso questo modo di riguardare la letteratura sembrò l'unico mezzo per discolpare moralmente la poesia; se non che gli umanisti, usando l'antico metodo, gli dettero una applicazione più vasta che non avesse da principio. Così Lionardo Bruni nel *De studiis et litteris* (c. 1405), dopo avere insistito sulla interpetrazione allegorica dei miti pagani, osserva che, quando uno legge la storia di Enea e di Didone, paga il suo tributo di ammirazione al genio del poeta; ma, sapendo trattarsi di cose immaginate, non ne riporta alcuna impressione morale; con che il Bruni vuol dire che la finzione come tale, quando sia conosciuta come una finzione, non lascia traccie morali; e, secondariamente, che la poesia deve essere giudicata dal successo dell'artista e non dall'efficacia del moralista. Questo è un progresso notevole nella teoria critica. Il Medio Evo aveva detto che la poesia era una finzione, e quindi una menzogna; e la difesa oppostavi fu che la finzione non è se non simbolo o allegoria di una verità morale e affatto priva di conseguenze per sè. Ma il Bruni francamente dice: La poesia non è che finzione, e riconosciuta per tale, non è possibile che ci tocchi moralmente; noi possiamo quindi darle la nostra attenzione con sincero piacere, semplicemente come ad una opera d'arte, come a una creazione del genio poetico (1).

---

(1) *Grotii et aliorum Dissert. de Stud. Inst.*, p. 429: *Ingenium poëtae admirari soleo, rem autem ipsam, quia fictam esse scio, nequaquam attendere.*

In questo senso, allora, il poeta-teologo si mutò nel *poeta-orator* e poi nel *poeta-rhetor* e *philologus*, che il Vossler ha distinti con tanta chiarezza nello sviluppo della teoria umanistica (1). In modo simile, G. B. Guarino, nel trattatello *De ordine docendi et studendi* (1459), nota che le empietà, le crudeltà e gli orrori che troviamo nella poesia non ci turbano punto; noi giudichiamo queste cose semplicemente dalla loro convenienza coi caratteri e i casi descritti. Questi, non è chi nol veda, sono tentativi di critica estetica; ma siffatte idee, pur non essendo rare in quest'epoca, esprimono piuttosto sentimenti isolati che dottrine strettamente coordinate con una teoria estetica della poesia.

La miglior difesa della poesia fu fatta in massima parte colle armi apprestate da Orazio nell'*Ars Poetica*. Dal tempo di Augusto alla Rinascenza, non mai, a quel che pare, l'*Ars Poetica* fu perduta affatto di vista: è ricordata o citata, per esempio, da Isidoro di Siviglia (2) nel VI secolo, da Giovanni di Salisbury (3) nel XII, e da Dante (4) nel XIV. Orazio in essa insiste sull'istruzione e il diletto che la poesia ci offre ad un tempo, e inoltre ne mette in luce il potere sulla civiltà umana, considerando i poeti più antichi come savi e profeti, come inventori delle arti e delle scienze:

> Silvestres homines sacer interpresque deorum
> Caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,
> Dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones.
> Dictus et Amphion, Thebanae conditor urbis,
> Saxa movere sono testudinis et prece blanda

---

(1) *Poet. Theorien in der ital. Frühren.*, p. 80.
(2) *Etymologiae*, VIII, 7, 5.
(3) *Policraticus*, I, 8.
(4) MOORE, *Dante and his Early Biographers*, London, 1890, pp. 173, 174.

Ducere, quo vellet. Fuit haec sapientia quondam,
Publica privatis secernere, sacra profanis,
Concubitu prohibere vago, dare iura maritis
Oppida moliri, leges incidere ligno.
Sic honor et nomen divinis vatibus atque
Carminibus venit (1).

Questo modo di intendere il primitivo officio del poeta non era nuovo; se ne hanno tracce in Aristofane (2), in tutta la critica del Rinascimento, e anche nel secolo or ora scorso in cui lo Shelley (3) scriveva che i poeti sono « gli autori del linguaggio e della musica, della danza e dell'architettura, della scultura e della pittura ». .... « i legislatori e i fondatori della società civile, gli inventori delle arti della vita ». Gli stessi idealisti di oggi professano forse altra fede? « L'albero della scienza è coetaneo dell'albero della vita, nè i domatori di cavalli, i lavoratori dei metalli o gli agricoltori contano più giorni di queste due guide gemelle dell'anima, il poeta e il sacerdote. La coscienza e l'immaginazione, ecco i pionieri che hanno resa la terra abitabile allo spirito umano » (4).

Fu questa funzione etica e civilizzatrice della poesia che si affacciò per prima alla mente degli umanisti. « Nempe omnis doctrina quae vitam erudit humanam utilis est; huiusmodi est poetica, ergo utilis » (5): son parole del grande umanista che salì al pontificato col nome di Pio II, e per sè sole caratterizzano l'epoca. Luoghi in cui si discorre di teorie poetiche abbondano nelle opere del Piccolomini; ma aggiungono poco o niente alle vecchie

(1) *Ars Poetica*, 391-401.
(2) *Ranae*, 1030 e segg.
(3) *Defence of Poetry*, ed. Cook, p. 5.
(4) WOODBERRY, « A New Defence of Poetry » in *Heart of Man*, New York, 1899, p. 76.
(5) AENEAS SYLVIUS PICCOLOMINI, *Opera*, p. 596.

dottrine. Nel trattato *De liberorum educatione* (1) (1450) dichiara che ciò che più importa di assodare non è se debba condannarsi la poesia, ma che uso debba farsi dei poeti, e risolve la questione affermando che nei poeti bisogna accogliere volentieri quanto può esservi in lode della virtù e a biasimo del vizio, e non curarsi del resto. Altrove osserva pure che, se i poeti classici dovessero essere posti al bando sol perchè fanno cenno degli Dei pagani, ugual sorte non si potrebbe risparmiare ai filosofi, Aristotile compreso (2). E la poesia non si potrebbe rigettare senza danno della fede cattolica: tutta la scrittura ne è impregnata e i canti della Chiesa essi medesimi non sono che poesia (3). La poesia è più nobile della giurisprudenza e delle scienze affini, ed è stata sempre segno di grandi onori (4). Gli umanisti non si stancano mai di riproporre, in favore della poesia, il vecchio argomento della sua antichità e dell'origine divina; nè di osservare come in seguito avesse meritate le lodi di tutti i grandi uomini, e i suoi cultori fossero stati da tempo immemorabile protetti da re ed imperatori.

Dominavano allora, tra la fine del Medio Evo e il principio del Rinascimento, due opposte tendenze, l'una, rappresentante la venerazione degli umanisti per la coltura antica e per la poesia che di questa coltura era una fase; l'altra, rappresentante non solo la tradizione medioevale, ma anche un purismo fuso con quello del Cristianesimo primitivo e prossimo alla concezione ascetica della vita, che rivive quasi ad

---

(1) *Ibid.*, p. 982 e segg.
(2) *Ibid.*, p. 987 e segg.
(3) *Ibid.*, p. 597.
(4) *Ibid.*, p. 619.

ogni momento; personificano queste due tendenze nella loro forma più completa il grande umanista Poliziano, e il grande riformatore morale Savonarola. Nelle *Sylvae,* scritte verso la fine del secolo XV, il Poliziano, come già il Boccaccio nella *Vita di Dante,* rileva l'origine divina della poesia; e poi, sulle orme di Orazio, ne descrive l'efficacia educativa sugli uomini e in generale sul progresso della civiltà (1). Passa quindi a tracciarne il cammino dai tempi più antichi; onde può dirsi che a lui si debba la prima storia moderna della letteratura. La seconda parte delle *Sylvae* tratta dei poeti bucolici; la terza contiene quella glorificazione di Virgilio che, cominciata nel Medio Evo e continuata dal Vida e da altri, divenne una deificazione letteraria nello Scaligero; l'ultima è dedicata ad Omero, il quale vi è rappresentato come un sommo maestro di sapienza e come il più savio degli antichi. In niun luogo il Poliziano si pronunzia sul valore estetico della poesia; ma il suo entusiasmo pei grandi poeti e veramente per tutta la suppellettile letteraria classica è fin troppo palese perchè, insieme alla coltura vasta e profonda, non faccia di lui un campione dell'umanesimo.

La teoria di un'arte puristica è, dall'altro canto, elaborata a lungo dal Savonarola in una *Apologetica del poetare* contenuta nel trattato *De divisione ac utilitate omnium scientiarum,* scritto verso il 1492. Divise le scienze alla maniera scolastica e ordinatele secondo la relativa importanza loro e la loro rispettiva utilità pel Cristianesimo, il Savonarola attacca tutto il sapere come superfluo, dannoso, a meno che non sia limitato a pochi spiriti eletti. La poesia,

(1) Pope, *Selecta Poemata*, II, 108; cfr. Orazio, *Ars Poet.*, 398.

proprio conforme all'ordinamento scolastico, è aggruppata colla logica e la grammatica; e questa classificazione medioevale illustra più che altro il pensiero del Savonarola. Dice, è vero, che non condanna l'arte del poetare, bensì l'abuso; ma che in fondo fosse un nemico delle arti belle, nessun dubbio; egli, come Platone, come i riformatori morali di ogni tempo, non si fidava della libertà della fantasia, e, unendo la poesia alla logica, mirava appunto ad eliminare l'immaginazione dall'arte. Questa teoria estetica, tal quale è, poggia completamente su quella di Tommaso di Aquino (1); ma il Savonarola si avvicina di più ad Aristotile, quando osserva che il verso, elemento affatto convenzionale, non è da confondere coll'essenza della poesia; la distinzione deve servirgli per una difesa della Scrittura da lui ritenuta la più nobile e la più santa forma di poesia. Egli coordina la poesia colla filosofia e colla logica; ma nella sua intolleranza per le forme meno alte di essa, come Platone, scaccerebbe i poeti dalla repubblica ideale. L'imitazione dei poeti antichi sopratutto gli dà ai nervi e, in un momento che loro si rendeva omaggio, egli ne nega la supremazia e l'utilità.

Infine, in quanto riformatore, il Savonarola è segno della reazione religiosa contro il paganizzarsi della coltura per opera degli umanisti; ma questa fu una prova vana che, ritentata nel secolo seguente dallo stesso Concilio di Trento, ebbe effetto appena momentaneo. L'umanesimo che significa il rinascere dell'antica coltura, e il razionalismo che rappresenta lo sviluppo dello spirito moderno nella scienza e

---

(1) Cfr. CARTIER, *L'Esthétique de Savonarole*, negli *Annales Archéologiques* del Didron, 1847, VII, 255 e segg.

nell'arte, erano correnti troppo forti, perchè un riformatore, grande che si voglia, riuscisse ad arrestarle, e, una volta associate al classicismo, erano destinate a tener nell'avvenire dominio incontrastato nel campo delle lettere. Comunque, il Savonarola e il Poliziano dimostrano chiaro che la moderna critica letteraria non è ancor nata; perciò, occorreva innanzi tutto una risposta razionale alle accuse sollevate nell'antichità e nel Medio Evo contro la poesia; ed essa non venne che colla *Poetica* di Aristotile.

III.

La giustificazione finale della poesia.

L'influenza della *Poetica* di Aristotile nella antichità classica fu, a quanto è dato giudicarne, molto leggiera: nè Orazio, nè Cicerone, nè Quintiliano la ricordano mai (1); e fu perduta affatto di vista nel Medio Evo. Il merito di averla data al mondo moderno spetta quasi esclusivamente agli Orientali (2). Di costoro il primo a tradurla dal siriaco in arabo, verso l'anno 935, pare sia stato un nestoriano di nome Abu-Baschar; due secoli più tardi fu il filosofo musulmano Averroe che la riespose ancora in modo riassuntivo nella sua lingua; e questa parafrasi venne poi posta in latino, nel secolo XIII, dal tedesco Hermann, da Abramo de Balmes, e di nuovo da Martino di Tortosa in Ispagna, nel XIV secolo. La versione dello Hermann, a quel che sembra, dovette essere abbastanza diffusa nel Medio Evo (3); Rug-

(1) EGGER, *La Critique chez les Grecs*, 209 e segg.

(2) *Ibid.*, 555 e segg.

(3) « Le moyen âge n'a connu la *Poëtique* que par cette paraphrase » — RENAN, *Acerroès et l'Averroïsme*, 1861, p. 211.

gero Bacone la censura anche; ma in una forma o nell'altra, la *Poetica* restò probabilmente sconosciuta a Dante, al Boccaccio, e, se ne togli un oscuro richiamo, forse anche al Petrarca. Veramente neppure negli umanisti, che tennero dietro ai grandi poeti del Trecento, il nome della *Poetica* occorre troppo spesso; nondimeno sarebbe un errore credere coll'Ebner che la versione di Averroe cominciò ad avere efficacia sulla letteratura italiana solo quando uscì la prima volta per le stampe a Venezia, nel 1481 (1). L'ampio comento di Benvenuto da Imola alla *Divina Commedia*, scritto verosimilmente uno o due anni dopo la morte del Boccaccio, si apre con una citazione della *Poetica* (*testante Philosopho in suo Poetria*), e parecchie altre volte vi si accenna nel corso dell'opera; i medesimi errori, la medesima confusione tra Rettorica e Poetica, che si lamentano nelle pagine di Averroe, si ripresentano in quelle di Benvenuto. La dottrina di Aristotile sull'origine della poesia vi è esposta con precisione (2); ma è anche sull'autorità di lui che i poemi sono divisi in due categorie di *vituperatio* e *laudatio* (3), e lo si porta fin garante dell'opinione favorita alla Rinascenza che la teologia è la poesia di Dio (4). Egli, che disse la poesia essere qualche cosa di più filosofico e di più elevato che la storia, avrebbe, a quel che si afferma qui, provato che essa « è la più dilettevole di tutte le scienze » (5). Benvenuto, come si vede, non comprese il sistema di Aristotile; e che in ciò

---

(1) *Dram. Einheiten in Italien*, p. 26.

(2) Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, ed. Lacaita, 1887, I, 9.

(3) *Ibid.*, I, 8.

(4) *Ibid.*, I, 9, 10.

(5) *Ibid.*, IV, 307.

non abbiano avuto maggior fortuna gli altri umanisti, lo dimostrano gli scarsi cenni sparsi nelle loro opere (1). Non può dunque essere oggetto di controversia il fatto che la *Poetica*, prima che spuntasse il secolo XVI, era stata per lungo tempo completamente dimenticata. Non solo le idee critiche di quest'epoca portano poco o punto traccia dell'influenza di Aristotile; ma nello stesso Cinquecento sembra essere stata impressione ben netta che la *Poetica* tornava alla luce dopo secoli di oblio. Così Bernardo Segni, il quale tradusse la *Poetica* in italiano, nel 1549, la dice un'opera « stata gran tempo abbandonata et negletta » (2); e Bernardo Tasso di lì a dieci anni ripeteva che giacque « tanto tempo nell'oscure tenebre dell'ignoranza del mondo sepolta » (3).

Quindi è che la traduzione latina di Giorgio Valla, pubblicata a Venezia nel 1498, dovette apparire ai contemporanei come una nuova opera di Aristotile, e, quantunque non incontrasse molto come lavoro di erudizione, pure essa e il testo greco edito negli aldini *Rhetores Graeci* nel 1508, ebbero gran peso sulla critica letteraria. Poco più tardi, nel 1536, Ales-

(1) Coluccio Salutati, *Epistolario*, III, 225, cita la testimonianza di Aristotile e di Averroe a provare che la poesia è una scienza; e il Novati (III, 266, n.ª 1) accenna a una difesa rimasta inedita, in cui Coluccio mostra segni d'influsso aristotelico. Questi avrebbe conosciuta la *Poetica* solo nell'inesatta parafrasi di Averroe.

(2) Segni, p. 160.

(3) B. Tasso, *Lettere*, II, p. 525. Così anche il Robertelli (1548); « Jacuit liber hic neglectus, ad nostra fere haec usque tempora ». L'umanista spagnuolo Vives allude parecchie volte alla *Poetica*, ma non previde l'importanza ch'essa doveva acquistare più tardi. Nel *De tradendis disciplinis*, pubblicato a Bruges nel 1531, egli raccomanda la lettura di Plutarco e specie di Basilio come un antidoto contro la poesia pagana; ed aggiunge (*Opera*, VI, 342): « La *Poetica* di Aristotile ha poca importanza, occupandosi esclusivamente dei poeti antichi e di sottigliezze, nelle quali i greci riescono tanto noiosi, e che io, in buona pace loro, direi inette ».

sandro de' Pazzi ne pubblicò un'accurata versione latina, cui unì l'originale; e da questo momento l'efficacia dei canoni aristotelici comincia a farsi sentire nella letteratura critica. Nel 1548 il Robertelli dà la prima edizione critica della *Poetica*, accompagnandola anche di una versione latina e di un dotto comentario; e dopo un anno vien fuori il primo volgarizzamento italiano dovuto a Bernardo Segni. In seguito le edizioni e le traduzioni aumentano in modo da non credere, e difficilmente v'ha un passo nel trattato di Aristotile che non sia stato discusso da un'infinità di comentatori e di critici.

Ed era precisamente nella *Poetica* di Aristotile che la Rinascenza doveva trovare una giustificazione, se non completa, almeno razionale della poesia, e una risposta a ciascuna delle accuse che Platone e il Medio Evo avevano sollevate contro la letteratura immaginativa. Quanto all'asserzione che la poesia dista dall'ente e dalla verità, Aristotile (1) oppone che nella poesia si può incontrare una realtà più alta che quella delle cose ordinarie; che la poesia imita non il particolare, ma l'universale, e che non mira a rappresentare le cose quali realmente furono, ma quali avrebbero potuto e dovuto essere. In altre parole, la poesia guarda non all'attualità dell'avvenimento specifico, ma ad una idea di probabilità eterna; essa non si cura di sapere se Achille o Enea abbiano o no fatta questa o quella cosa che da Omero e da Virgilio viene loro attribuita; ma, posto che Achille ed Enea furono quali il poeta li descrive, certo dovettero agire come Omero e Virgilio li fanno agire. È inutile avvertire che qui Aristotile distingue tra verità ideale e fatto attuale; e, affermando

(1) *Poet.*, IX.

essere ufficio del poeta di imitare solo la verità ideale, gitta le basi per una risposta non pure alle obiezioni del Medio Evo, ma anche per la moderna critica estetica.

Inoltre la poesia è legittimata sul terreno della moralità. Quantunque non abbia un fine proprio morale, la poesia è di sua natura morale; essa, infatti, è la rappresentazione ideale della vita; e una versione idealizzata della vita umana non può non presentarla nel suo aspetto morale. Senza dubbio Aristotile combatte la dottrina tradizionale della funzione didascalica della poesia; tuttavia non si può negare che non tenga ad una letteratura costumata, biasimando più volte Euripide per motivi che sono morali anzichè estetici. In risposta all'accusa che la poesia, invece di sedare, accende e sbriglia le passioni più basse, che « fa pullulare e prosperare sentimenti che bisognerebbe invece instecchissero, e li costituisce superiori in noi, quando dovrebbero star di sotto » (1), Aristotile nota per quelli che nella Rinascenza erano capaci di capirlo, che la poesia, e specialmente la poesia drammatica, nel fatto, piuttosto che spegnere, eccita le passioni; ma le eccita al solo scopo di calmarle e regolarle; ed in questo processo estetico le purifica e nobilita (2). Con ciò egli mette in rilievo l'utilità della poesia, cui dichiara più elevata e più filosofica della storia: la poesia universalizza il fatto bruto e ritrae la vita nei suoi aspetti più nobili.

Tali argomenti divennero parte della critica della Rinascenza; furono ampliati ogni giorno più e servirono di base alla giustificazione della poesia nella

---

(1) Platone, *Rep.*, X, 660.
(2) *Poet.*, VI, 2; *Pol.*, VIII, 7.

moderna letteratura critica. Ma è da notare che questa teoria puramente estetica dell'arte non prevalse per se stessa nel secolo XVI, neanche presso quelli pei quali Aristotile aveva maggiore autorità e che meglio ne capirono il pensiero; insieme, tal quali si trovavano già nei primi umanisti, furono elaborati e discussi anche gli elementi forniti da Orazio. Sono questi, infatti, che nella *Poetica* del Daniello (1536) formano il piano di difesa della poesia (1), una difesa che in molti punti ha stretta affinità colla *Defence of Poesie* di Sir Philip Sidney. Rilevata l'antichità e la nobiltà della poesia ed affermato che niente v'ha nè di più nobile nè di più antico, il Daniello dimostra che tutte le cose note all'uomo, tutti i segreti di Dio e della natura sono espressi dai poeti sotto certi numeri e vari ornamenti. Asserisce inoltre, alla maniera di Orazio, che i poeti furono gli inventori delle arti della vita; e all'obiezione che in realtà furono i filosofi a compiere simili prodigi, risponde che, se l'insegnare è più proprio dei filosofi che dei poeti, i poeti insegnano di più, per più vie e con diletto di gran lunga maggiore che non i filosofi. Essi ricoprono sotto varie finzioni e favolosi velami utili ammaestramenti, come il discreto e saputo medico suole dissimulare sotto uno strato di sostanze dolci l'amarezza del farmaco. Lo stile del filosofo è secco e oscuro, senz'alcuna forza e bellezza in sè; onde l'insegnamento piacevole della poesia è molto più efficace di quello astratto e duro della filosofia. La poesia fu l'unica forma di filosofia che gli uomini primitivi avessero; e Platone, che pur voleva darsi per avversario della poesia, nel fatto fu egli stesso un gran poeta; chè tutte le sue idee esprime con

(1) Daniello, p. 10 e segg.

ritmo profondamente armonioso e con grande splendore di parole e di immagini. La difesa del Daniello ha per noi particolare interesse, come la prima di questa specie di apologie nel secolo XVI.

Nel *De Poeta* del Minturno (1559), i principii sono gli stessi, e lo stesso anche il metodo. Egli comincia col mettere in luce l'ambito vasto della poesia, che si può dire abbracci tutto lo scibile umano, e col dimostrare che non è dato scorgere traccia di dottrina prima che i poeti apparissero sulla terra, che nessuna nazione per quanto barbara è stata mai contro la poesia: gli Ebrei lodavano Dio in versi; i Greci, gli Italiani, i Tedeschi, gli Inglesi l'hanno avuta tutti in pregio; i Persiani contano i loro Magi e i Galli i loro bardi. Il verso, pur non essendo dell'essenza della poesia, contribuisce per molto alla sua vaghezza; e, se gli Dei dovessero parlare, niun dubbio che parlerebbero in versi; nei tempi primitivi, infatti, fu in versi che si scrissero tutte le scienze, la storia e la filosofia (1).

Sventare le accuse tradizionali contro la letteratura d'immaginazione, che erano sopravissute al Medio Evo, parve alla Rinascenza compito più facile che rispondere a quelle di natura più filosofica contenute nei dialoghi di Platone. L'autorità di cui questi allora godeva era tale che non si poteva non prestare attenzione agli argomenti esposti nella Repubblica e altrove; e gli scrittori dell'epoca ebbero sopratutto di mira di confutare o almeno spiegare le ragioni per le quali i poeti erano stati banditi dallo stato ideale. Alcuni critici come Bernardo Tasso (2) e il Daniello (3), affermavano che non contro

(1) *De Poeta*, p. 13 e segg.
(2) *Lettere*, II, 526.
(3) *Poetica*, p. 14 e segg.

la poesia s'era levato Platone, ma contro i poeti, che n'usano male; quindi dovrebbero essere esclusi dallo stato ideale solo i poeti molli ed effeminati, secondo il Tasso, o, secondo il Daniello, solo i poeti tragici più immorali, e specialmente gli autori di commedie oscene e satiriche. Altri, come il Minturno (1) e il Fracastoro (2), opposero ragioni più filosofiche. Il Fracastoro infatti all'obiezione che, per essere la poesia assai lontana dalla verità ideale, i poeti ignorano la realtà che si propongono di imitare, risponde osservando che il poeta non conosce ciò di cui parla, in quanto fa versi ed è abile nell'arte della parola, proprio come il filosofo e lo storico non conosce i fatti naturali o storici, in quanto è abile nell'arte della parola; ma li conosce per averli imparati e per aver riflettuto sui problemi della natura o della storia. Il poeta, come il filosofo e lo storico, deve essere istruito, se è suo ufficio d'ammaestrare altrui; deve apprendere anch'egli le cose di cui si mette a scrivere e sciogliere i problemi della vita e del pensiero; egli pure deve avere un corredo di cognizioni storiche e filosofiche. L'obiezione di Platone si applica al filosofo, all'oratore, allo storico, come al poeta. Alla seconda accusa che l'immaginazione tende di natura sua verso le cose più cattive e che quindi i poeti favoleggiano di oscenità e di bestemmie, il Fracastoro osserva che questo anzichè dell'arte, è difetto di quelli che ne usano male; certo v'ha poeti immorali e corruttori e questi debbono essere esclusi da ogni stato, non da quello di Platone soltanto.

Così quello che è stato chiamato « Platonismo antiplatonico » penetrò nella dottrina critica del se-

---

(1) *De Poeta*, p. 30 e segg.
(2) *Opera*, I, 361 e segg.

colo XVI, benchè come un accessorio o ornamento di essa. La critica della Rinascenza si andava a mano a mano costituendo in corpo, sotto gli auspicii di Aristotile e di Orazio, e se ne svolgeva un sistema completo e perfettamente coordinato. A questo sistema di pensiero critico — « la poetica del Rinascimento » — sarà propriamente rivolta la nostra attenzione.

CAPITOLO II.

TEORIA GENERALE DELLA POESIA.

Nel primo libro della *Geografia*, un'opera, sia nell'originale che nella traduzione, ben nota nel Cinquecento, Strabone definisce la poesia: « Un genere di filosofia elementare, che forma i giovani alla vita e ci ammaestra, mediante il piacere, nei costumi, negli affetti e nelle azioni ». In queste linee è la chiave della dottrina poetica della Rinascenza: la poesia vien presentata come una forma di filosofia e, per di più, di una filosofia che ha per soggetto la vita e per oggetto l'istruzione piacevole.

I.

La poesia come una forma della filosofia scolastica.

Innanzi tutto, la poesia è una forma di filosofia. Il Savonarola l'aveva classificata colla logica e colla grammatica ed aveva asserito che non è possibile far della poesia senza esser versato nella logica. La divisione delle scienze e la relativa importanza di ciascuna furono occasione di infinite dispute nelle scuole medioevali. Aristotile aveva pel primo messo insieme la dialettica o logica, la rettorica e la poetica nella medesima categoria di filosofia pratica; ma il primo a confondere l'ufficio della poetica con quello della logica e a fare della prima una suddi-

visione o specie della seconda, probabilmente fu Averroe; e questa classificazione, che sembra essere stata adottata dai filosofi dell'età di mezzo, trovò favore anche nella Rinascenza. Così il Robertelli nel Comentario alla Poetica di Aristotile (1548) distingue, alla maniera abituale degli scolastici, varie specie di discorso scritto o parlato (*oratio*): il dimostrativo, che si occupa del vero; il dialettico, del probabile; il rettorico, del persuasivo; il poetico, del falso o favoloso (1). Col termine « falso » o « favoloso » si vuol dire che oggetto della poesia non è la realtà, ma che essa imita le cose piuttosto quali dovrebbero essere, che quali sono. Il Varchi nelle sue lezioni sulla poesia (1553) divide la filosofia in reale e razionale, l'una che tratta delle cose, e comprende metafisica, etica, fisica, geometria e simili; l'altra, che comprende logica, dialettica, rettorica, storica, poetica e grammatica, tratta non di cose, ma di parole e non è veramente parte, ma strumento della filosofia. La poesia quindi, a parlar propriamente, non è nè arte, nè scienza, ma facoltà, e se si chiama arte, è solo per essere stata ridotta sotto precetti e sotto regole. Essa è parte della logica, e niuno, secondo il Varchi, può esser poeta il quale non sia logico; anzi quanto miglior logico uno è, tanto sarà più eccellente poeta. La logica e la poesia differiscono nondimeno per la varietà della materia e dello strumento: la logica ha come oggetto il vero e come mezzo il sillogismo, mentre che oggetto della poesia è il favellare finto e favoloso, e suo mezzo il sillogismo, noto sotto il nome di esempio; con che, l'entimema o esempio, che Aristotile propone a strumento della rettorica, diviene strumento della poesia.

(1) Robertelli, p. 1 e segg.

Questa classificazione sopravvisse nelle scuole aristoteliche a Padova e altrove, sino all'epoca dello Zabarella e del Campanella. Lo Zabarella, professore di logica e poi di filosofia a Padova dal 1564 al 1589, in un trattato sulla natura della logica, pubblicato nel 1578, spiega a lungo la teoria di Averroe che la poesia è una forma di logica (1); e conchiude che le due facoltà, logica e poetica, sono strumenti non della filosofia in generale, ma solo di una parte di essa, avendo rapporto all'azione piuttosto che alla conoscenza; cioè, cadono sotto la categoria aristotelica di filosofia efficiente. Esse non sono strumento di un'arte utile o di filosofia morale, il cui fine è di render buono se stesso, ma di filosofia civile, che mira a far buoni gli altri. Obiettandosi che sono τῶν ἐναντίων, cioè buone e cattive a un tempo, si può rispondere che il fine loro proprio è buono. Così il vero poeta vien lodato nel *Convito*, laddove nella *Repubblica* sono biasimati i poeti che mirano a piacere e che corrompono i loro uditori; e Aristotile, definendo la tragedia, dice che essa ha per scopo di purgar le passioni e di emendare i costumi degli uomini (*affectiones animi purgare et mores corrigere*).

Anche più tardi, nella *Poetica* del Campanella, è una divisione delle scienze affatto simile a quella del Savonarola e del Varchi. La teologia, come portava la tradizione medioevale, è posta a capo di tutte le scienze; mentre la poesia colla dialettica, la grammatica e la rettorica, è aggruppata colle scienze lo-

---

(1) Debbo questi cenni sullo ZABARELLA (*Opera Logica*, *De Natura Logicae*, II, 13-23) alla cortesia del professor Butcher di Edinburgh. Lo Zabarella della *Poetica* di Aristotile seppe con tutta probabilità dal Robertelli, sotto il quale studiò greco. Cfr. BAYLE, *Dict.*, s. *Zabarella*.

giche. Considerando la poesia come una specie di filosofia, un altro comentatore di Aristotile, il Maggi (1550), si affatica a distinguerne le varie manifestazioni: *poetica* è l'arte di fare un poema; *poesis* il poema bello e fatto secondo le regole dell'arte; *poeta* quegli che fa il poema; e *poema* una singola prova di poesia (1). Questa distinzione è architettata su due luoghi di Plutarco e di Aftonio.

II.

La poesia come imitazione della vita.

In secondo luogo, la poesia, giusta le parole di Strabone citate sul principio di questo capitolo, forma i giovani alla vita, o, in altri termini, ha per soggetto l'azione umana; ed è, come Aristotile la chiama, una imitazione della vita umana. D'onde due problemi distinti; il primo, che cosa ha da intendersi per imitazione? e quale, nella vita, è la materia di questa imitazione?

Il concetto di imitazione accolto dai critici del Rinascimento è quello espresso da Aristotile nel IX capitolo della *Poetica*: « Da quanto abbiamo detto si fa manifesto che non è ufficio del poeta rappresentare le cose quali realmente furono, ma quali avrebbero potuto essere, quali sono possibili secondo la verosimiglianza o la necessità; chè il poeta e lo storico non differiscono fra loro, perchè l'uno scrive in prosa e l'altro in versi; imperocchè si potrebbe stendere in versi l'opera di Erodoto e non sarà meno

---

(1) Maggi, p. 28 e segg. Cfr. B. Tasso, *Lettere*, II, 514; Scaligero, *Poet.*, I, 2; Castelvetro, *Poetica*, p. 7; Salviati, Cod. Magliabech. II, II, 11, fol. 384, V; B. Jonson, *Timber*, p. 74.

storia in versi che senza versi; ma ben differiscono in ciò, che l'uno narra le cose realmente accadute, l'altro quali potrebbero accadere. Epperò la poesia è qualche cosa di più filosofico e di più elevato della storia, imperocchè la poesia si tiene piuttosto all'universale e la storia discende ai particolari. L'universale è cosiffatto: ad un tale di tale indole accade di dire o fare tali cose, secondo le leggi della verosimiglianza e della necessità, al che mira la poesia distinguendo le persone con un nome ».

Qui Aristotile ha esposta in breve la dottrina dell'imitazione ideale, che può essere ritenuta come universalmente vera, e che, ripetuta ogni giorno più, divenne la base della critica della Rinascenza.

Nella *Poetica* del Daniello (1536) per la prima volta nella moderna critica letteraria si fa cenno dell'imitazione ideale di Aristotile. Secondo il Daniello, il poeta, a differenza dello storico, può mescolare le cose false colle vere; poichè esso non è tenuto, come l'altro, a descrivere le cose quali veramente sono o sono state, ma quali dovrebbero essere. Ed in ciò sopratutto il poeta si distingue dallo storico, non per lo scrivere in verso; chè quand'anche si traducessero in verso le cose tutte di Livio, queste resterebbero storie come prima (1). Questa, come si scorge, è quasi una parafrasi di Aristotile; ma che il Daniello non ne vedesse completamente la parte ideale, è dimostrato dalla distinzione che viene a mettere tra storico e poeta. Lo storico e il poeta, dice, hanno molte cose comuni, v'ha in ambedue descrizioni di luoghi, di popoli, di leggi; in ambedue sono rappresentati vizi e virtù; in ambedue s'incontrano amplificazioni, varietà e digressioni; ambe-

(1) DANIELLO, p. 41 e segg.

due insegnano, dilettano e giovano parimenti. Essi nondimeno differiscono in ciò che lo storico è tenuto a raccontar le cose esattamente come sono accadute, senza nulla aggiungere; laddove al poeta si concede ampio privilegio di fingere quante cose voglia, purchè queste siano somiglianti al vero.

Un po' più tardi, il Robertelli tratta la quistione dell'imitazione estetica da un altro punto di vista. Il poeta imita le cose come dovrebbero essere; ma è in sua facoltà di ricorrere alla storia o di inventare di sana pianta il suo argomento; nel primo caso, espone i fatti non come sono realmente accaduti, ma come potrebbero e dovrebbero accadere; nell'altro, fingendo, deve tener d'occhio e rispettare le leggi della possibilità o necessità o probabilità e verisimiglianza (1). Senofonte, ad esempio, descrive Ciro non quale fu davvero, ma quale il più buono e il più nobile principe potrebbe e dovrebbe essere; e il medesimo metodo tiene Cicerone per l'oratore. Ond'è che al poeta è consentito di imitar cose trascendenti l'ordine di natura; solo che, permettendoselo, descriverà ciò che può o deve essere stato.

Qui il Robertelli scioglie una difficoltà che si potrebbe muovere contro quel che afferma Aristotile, il poèta cioè imitare solo il possibile e il verosimile: è possibile e verosimile che gli Dei, come in Omero, mangino ambrosia e bevano nettare; e che un Cerbero, come in Virgilio, abbia parecchie teste, senza ricordare tante inverosimiglianze che si notano in molti altri poeti? I poeti possono inventare cose quali occorrono nella natura o cose trascendenti la natura; per le prime nessun dubbio che bisogna osservar le leggi del probabile e del necessario; per

(1) Robertelli, p. 86 e segg.

le seconde basta tenere la via suggerita da Aristotile medesimo e chiamata paralogismo; il quale non importa un ragionamento necessariamente falso, ma la naturale, benchè affatto inconcludente, illazione logica che le cose, che non conosciamo, sono governate dalle medesime leggi che le cose che conosciamo. I poeti accettano l'esistenza degli Dei dalla comune nozione degli uomini e trattano quindi quanto ad essi si riferisce col sistema del paralogismo. Nella tragedia e nella comedia si descrivono gli uomini come agiscono nella natura ordinaria, ma è tutt'altro nell'epopea; e però vi si ammette il meraviglioso, il quale ha posto grandissimo in essa e non ne trova affatto nella comedia, che si occupa di cose più vicine a noi.

Ma un'altra quistione ci si para innanzi dal passo della *Poetica* già riportato. Aristotile scrive che nell'imitazione e non nel metro sta l'essenza della poesia, che quand'anche una storia fosse messa in versi, rimarrebbe ciò nondimeno storia. Si tratta dunque di sapere se uno che imiti in prosa, cioè senza metro, è o no degno del titolo di poeta. La risposta del Robertelli è che il metro non costituisce la natura, la forza o essenza della poesia, la quale è tutt'un fatto d'imitazione; però, se anche imitando in prosa si è poeti, nella migliore e più vera poesia, l'imitazione e il verso sono combinati insieme (1).

Nel *Naugerius sive de Poetica Dialogus* del Fracastoro (1555) è la dichiarazione più completa dell'elemento ideale contenuto nell'imitazione aristotelica. Il poeta, pensa Aristotile, differisce dagli altri scrittori pel fatto che questi si tengono al particolare e il poeta mira all'universale; cerca cioè di descrivere

(1) Robertelli, p. 90 e segg.

la semplice ed essenziale verità delle cose, ritraendo queste non nude e crude come sono, ma l'idea di esse rivestite di tutta la loro bellezza (1). Qui il Fracastoro si industria di spiegare il concetto del tipo aristotelico colla dottrina della bellezza platonica. Nella Rinascenza infatti corsero tre teorie intorno alla bellezza (2): la prima, puramente oggettiva, che il bello sia qualche cosa di fisso o formale consistente nell'approssimazione a una data forma meccanica o geometrica, tonda, quadra o retta; la seconda platonica, etica più che estetica, che fa una cosa sola del bello e del buono, considerati l'uno e l'altro come manifestazione della potenza divina; e la terza più propriamente estetica, che connette il bello colla grazia o conformità, o, in un senso più alto, con tutto ciò che è proprio e conveniente ad un oggetto. Quest'ultima, che in alcuni punti si accosta alla dottrina moderna, la bellezza cioè consistere nella realizzazione del carattere oggettivo di una cosa particolare e nel compimento della legge del proprio essere, sembra derivi dall'*Idea* del retore greco Ermogene, che esercitò una considerevole efficacia nel secolo XVI, già al tempo del Filelfo. Pare tuttavia che fosse il celebre retore Giulio Camillo quegli che rese popolare Ermogene nel secolo XVI, e traducendo in italiano l'*Idea* ed esponendola in un discorso pubblicato dopo la sua morte, nel 1594.

La concezione del Fracastoro, come si vedrà, è affine a quella platonica e all'altra più puramente

(1) Fracastoro, I, 349.

(2) Per le teorie della Rinascenza intorno al bello, che veramente escono dal proposito di questo libro, cfr. Croce, *Estetica*, p. 182 e sogg.; o Rosi, *Saggio sui trattati d'amore nel Cinquecento.*

estetica, da noi ricordata. Ogni arte, dice, per esprimersi ha delle regole a sè; lo storico o il filosofo non mira a tutte le bellezze o eleganze dell'espressione, ma solo a quelle che sono proprie della storia o della filosofia; il poeta invece non v'ha grazia, abbellimento e ornamento di cui non possa disporre; egli non considera la bellezza particolare di un campo — che è il singolare o particolare di Aristotile — ma tutto ciò che appartiene alla semplice idea di bellezza e di bel discorso. Questa bellezza universale pertanto non è qualche cosa di appiccicaticcio, chè non ne potremmo rivestire oggetti nei quali non ha luogo, come di una veste d'oro un contadino; ritrarre ciascuna specie con tutte le sue bellezze, tale deve essere la mira del poeta. Imitando persone o cose, egli non trascura bellezza o eleganza che loro si possa attribuire; tende al bellissimo e al perfettissimo e per questa via guida lo spirito degli uomini alla perfezione e alla bellezza.

Quindi nasce un problema, che è proprio alla radice dell'imitazione ideale di Aristotile; ed è alto merito del Fracastoro aver tra i primi, nella Rinascenza, sfidata la difficoltà e avere esposto nella miglior maniera quello che è il vero pensiero di Aristotile. Pur concedendo che il poeta insegni più degli altri, non si potrebbe opporre che non ciò che appartiene alla cosa per sè, ma le bellezze che egli vi aggiunge — vale a dire, ornato estraneo alla cosa (*extra rem*) e non la cosa stessa — sembrano essere lo scopo principale dell'opera sua? Ma dopo tutto, che cosa è *extra rem?* Sono belle colonne, cupole, peristilii *extra rem*, sol perchè una capanna di paglia basterebbe a proteggerci dalla neve e dalla pioggia; o è *extra rem* una veste ricca, sol perchè a coprirci sarebbe sufficiente un rozzo sacco? Il poeta, lungi

dall'aggiungere un che di estraneo alle cose, le imita, le ritrae nella loro vera essenza; ed è perchè unico trova la vera bellezza nelle cose, perchè unico attribuisce loro la loro vera nobiltà e perfezione, che riesce più utile d'ogni altro scrittore. Il poeta non imita, come alcuni credono, il falso e l'irreale (1); egli non ritrae nulla che sia in disaccordo completo colla verità, quantunque possa concedersi di esporre vecchie ed oscure leggende, che non si è in grado di verificare, o cose che sono considerate come vere per rapporto alla loro apparenza, al loro significato allegorico (come i miti e le favole antiche), o alla opinione che ne hanno gli uomini. Ond'è a conchiudere che non tutti quelli che usano il verso sono poeti, ma colui soltanto che è commosso dalla vera bellezza delle cose — dalle loro bellezze semplici ed essenziali, non da quelle apparenti. L'è questa l'ultima parola del Fracastoro, un misto di platonismo e di aristotelismo, che un po' più tardi ricorrerà nel Tasso e in Sir Philip Sidney; comunque, è pregio non lieve del *Naugerius* di avere, pur tra le ampliazioni dell'elemento platonico, distinta e messa in piena evidenza la parte ideale dell'imitazione estetica.

Verso la medesima epoca, anche il Varchi (1553) si provò a determinare in modo più netto la natura della poesia, movendo dalla definizione della tragedia data da Aristotile (2). La poesia, secondo il Varchi, imita qualunque azione, affetto e costume, con numero, sermone ed armonia, mescolatamente o di per sè, per rimuovere gli uomini dal vizio, e accenderli alla virtù, affinchè conseguano la perfezione e

(1) Fracastoro, I, 357 e segg.
(2) *Poet.*, VI, 2.

beatitudine loro (1). In primo luogo, la poesia è imitazione; ogni poeta imita e chi non imita non può esser chiamato poeta. Onde il Varchi, come già il Maggi, dice che i poeti si possono considerare in tre modi: *propriissimamente*, e perciò sono necessarie due cose, l'imitazione e il verso; *propriamente*, e in questo caso basta l'imitazione sola, senza il verso, come in Luciano, nel *Decamerone* del Boccaccio e nell'*Arcadia* del Sannazaro; *comunemente*, e sono quelli che scrivono in versi, ma non imitano. Il verso, pur non essendo dell'essenza della poesia, è degli accidenti cne meglio e più le si addicono: il diletto che l'uomo prende dell'armonia fu, come dice Aristotile, una delle cause dell'origine della poesia. In qualunque modo, sono alcune poesie, le quali a niun patto potrebbero fare a meno del verso, come ad esempio la tragedia, « il parlare soave », cioè il verso, cadendo nella definizione lasciatane da Aristotile.

Se la poesia potesse dispensarsi del metro, fu nella Rinascenza oggetto di molte dispute; ma l'opinione generale fu unanime contro il dramma in prosa. La comedia in prosa fu la pratica corrente degli Italiani in questo periodo; e vari scrittori (2) sanzionano anche la pratica con ragioni teoretiche. Ma la controversia non fu decisa che alla pubblicazione del *Discorso in cui si dimostra come si possono scrivere le Commedie e le Tragedie in Prosa* di Agostino Michele, nel 1592; cui otto anni più tardi, nel 1600, tenne dietro la dissertazione latina di Paolo Beni, *Disputatio in qua ostenditur praestare Comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis solvere* (3). Il

(1) Varchi, p. 578.
(2) Il Piccolomini, per esempio, p. 27 e segg.
(3) Tiraboschi, VII, 1331.

linguaggio usato dal Beni fu forte — già il titolo medesimo dice di voler libero il dramma dalle pastoie del verso, e per un'eresia di questo genere, annunziata in un tono che sarebbe parso anche troppo rivoluzionario ai romantici francesi del 1830, il secolo XVI non era ancora maturo. Faustino Summo, rispondendo nello stesso anno al Beni, asserisce non solo che non si può scrivere comedie o tragedie in prosa, ma che nessuna poesia va senza il verso (1). Come risultato di tutta la controversia, l'uso del metro divenne stabile nel dramma del periodo classicizzante. Ma non occorre avvertire che la stessa conclusione non fu accettata da tutti per ogni specie di poesia; l'osservazione del Cervantes nel *Don Quijote* che l'epopea può essere stesa in prosa come in verso, è ben nota; ed è noto pure ciò che afferma Giulio Cesare Scaligero (2), il romanzo di Eliodoro essere un modello di poesia epica.

Per lo Scaligero, nondimeno, il verso è parte integrante della poesia; a suo avviso, poesia e storia narrano ambedue ed ambedue fanno uso dell'ornato; ma differiscono in ciò che la poesia alle cose vere ne aggiunge delle immaginate, o che, insieme alle cose reali, ne imita delle finte — *maiore sane apparatu*, vale a dire, fra l'altro, col verso. In forza di questo principio, lo Scaligero afferma che se la storia di Erodoto fosse versificata, non sarebbe più storia, ma poesia storica; teoreticamente, in nessun caso consentirà che la poesia stia senza il verso; ond'è che respinge con sdegno l'opinione molto accreditata in quel tempo che Lucano fosse uno storico piuttosto che un poeta. « Prendete una storia certa, dice; in

(1) Summo, pp. 61-9.
(2) *Poet.*, III, 95.

che Lucano differirà, per esempio, da Livio? Pel verso. Dunque è poeta ». La poesia quindi è un'imitazione in versi (1); ma nell'imitare quel che può essere, anzichè quel che è, il poeta crea un'altra natura e altri casi, come se fosse un Dio anch'egli (2).

Da siffatte discussioni si sarà visto che la Rinascenza comprese l'imitazione estetica sempre in un senso ideale; nella critica letteraria di quest'epoca sono scarse le traccie di realismo, quale si intenderebbe oggi. Torquato Tasso dice, è vero, che l'arte allora è più perfetta ch'ella più s'assomiglia alla natura (3); vero anche che, per lo Scaligero, il poeta drammatico deve sopratutto riprodurre le condizioni reali della vita (4); ma è all'apparenza della realtà e non alla semplice attualità per se stessa che si riferiscono qui i critici. Con tutta quella letteratura medioevale innanzi, in cui assurdi succedono ad assurdi ed il senso della realtà è continuamente oscurato, i critici della Rinascenza non potevano non battere in modo particolare sul probabile e il verosimile; tuttavia imitazione della vita per essi vale imitazione delle cose come dovrebbero essere — in altre parole, è imitazione ideale. Così Muzio dice che la natura è adornata dall'arte:

> Suol far l'opere sue roze, e tra le mani
> Lasciarle a l'arte, che le adorni e limi (5);

---

(1) SCALIGERO, *Poet.*, I, 1; il PATRIZI è dello stesso parere, *Deca Disputata*, p. 122.

(2) Un altro critico del tempo, il VETTORI, 1560, pp. 14, 93, riprova la prosa poetica, perchè Aristotile, definendo le diverse specie di poesia, dà il verso come un elemento essenziale di questa. È interessante osservare che la frase « prosa poetica » è usata forse la prima volta dal MINTURNO, *Arte Poetica*, 1564, p. 3.

(3) *Opere*, X, 254. Cfr. MINTURNO, *Arte Poetica*, p. 33.

(4) *Poet.*, III, 96.

(5) MUZIO, p. 69.

e afferma senz'ambagi che il poeta non può dichiararsi soddisfatto, quando si limiti a riprodurre fedelmente la vita nella sua realtà:

> Lascia 'l vero a l'historia, e ne' tuoi versi
> Sotto i nomi privati a l'universo
> Mostra che fare e che non far si debbia.

Così idealizzata l'arte, il Muzio dichiara che la poesia non tollera oscenità o immoralità di sorta; e questo purismo artistico si trova predicato dappertutto nella critica della Rinascenza. Anche sul *verisimile* si insistette: la poesia deve avere l'apparenza della verità, deve cioè esser probabile; chè il lettore, solo ove presti fede a quanto legge, potrà pigliarne interesse (1); con che, siamo già al famoso verso del Boileau:

> L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas (2).

Ma più ancora che al *verosimile,* si baderà all'elemento etico, al *lodevole* e all'*onesto.* Tre sono i requisiti di ogni poema, scriveva il Palingenio, un poeta del secolo XVI:

> Atqui scire opus est, triplex genus esse bonorum,
> Utile, delectans, maiusque ambobus honestum (3).

La poesia dunque è un'ideale rappresentazione della vita; ma per avventura sarebbe essa ancora più limitata, e confinata a imitare solo la vita umana? In altre parole, sono le azioni dell'uomo l'unico tema consentito alla poesia, o questa può come nelle *Georgiche* e nel *De Rerum Natura*, ritrarre i vari fenomeni del mondo esteriore e della scienza,

---

(1) Giraldi Cintio, I, 61.
(2) *Art Poët.*, III, 50; Cfr. Orazio, *Ars Poet.*, 188.
(3) *Zodiac. Vitae*, I, 143.

appena indirettamente connessi alla vita umana? Può la poesia occuparsi della vita del mondo, come della vita degli uomini; e, se solo dell'ultima, deve restringersi alle azioni degli uomini o può imitarne anche le passioni, i sentimenti, i costumi? Insomma, fin dove possono la natura esteriore da un lato e l'attività interiore dell'anima umana dall'altro essere considerate come materia di poesia? Aristotile dice che la poesia imita le azioni umane; ma egli usa la parola « azioni » in un senso più largo che non sia parso ai critici della Rinascenza. Il pensiero genuino di lui è così spiegato da uno scrittore moderno: « Tutto ciò che è segno della vita dello spirito, che rivela una personalità pensante, cade sotto il nome di azione.... La frase virtualmente vale quanto ἤθη (costume), πάθη (passione), πράξεις (azione)..... Il principio onde tutte le arti derivano è la vita umana — i suoi processi mentali, i suoi movimenti spirituali, i suoi atti esteriori, che scaturiscono da sorgenti più profonde; in una parola, tutto ciò che costituisce l'intima ed essenziale attività dello spirito. Stando a questa massima, paesaggi ed animali non vanno compresi tra gli oggetti dell'imitazione estetica; l'universo intero non è concepito come materia di arte. La teoria di Aristotile è conforme alla pratica dei poeti greci e degli artisti dell'epoca classica, pei quali il mondo esteriore serve solo di sfondo all'azione e di mezzo a destare sentimenti nella vita dell'uomo e ad aumentare l'interesse umano » (1).

Aristotile dice chiaro che « se alcuno esponesse in versi materia tratta dalla medicina o dalla filosofia naturale, di solito si dà anche a lui il nome

---

(1) Butcher, pp. 117, 118.

di poeta; ma nulla v'ha di comune tra Omero ed Empedocle, oltre il metro; epperò quegli è giusto che sia chiamato poeta, questi piuttosto fisico che poeta » (1). Ma questo luogo fu variamente inteso nella Rinascenza. Il Fracastoro, per esempio, afferma che la poesia può imitare anche altro fuori della vita umana; o Empedocle e Lucrezio non sarebbero poeti; e Virgilio sarebbe poeta nell'*Eneide* e non nelle *Georgiche!* Tutto è poetico, come dice Orazio, quando sia poeticamente trattato; e benchè l'imitazione degli uomini possa parere di maggiore importanza a noi che siamo uomini, l'imitazione della vita umana, non più che quella di qualsiasi altra cosa, è compito proprio del poeta (2). Questa parte della dottrina del Fracastoro può dirsi apologetica; chè, limitato alle azioni umane tutto il campo della poesia, ne sarebbe rimasta esclusa la maggior parte dei suoi poemi (3), come il famoso *De morbo gallico* (1529), scritto prima che l'influenza di Aristotile si facesse sentire in altro che nelle forme esteriori della letteratura d'immaginazione. Pel Fracastoro tutte le cose poeticamente trattate divengono poesia; e Aristotile medesimo (4) scrive che tutto piace quando sia imitato a dovere. Così che, a parere del grande umanista, non il semplice comporre versi, ma l'estasi platonica e il cogliere la vera ed essenziale bellezza delle cose contraddistinguono il genio poetico.

Il Varchi, d'altra parte, è più vicino al pensiero di Aristotile, allorchè sotto il nome di azione, materia della poesia, comprende sì le passioni e i co-

(1) *Poet.*, I, 8.
(2) Fracastoro, I, 335 e segg.
(3) Cfr. Castelvetro, *Poetica*, p. 27 e segg.
(4) *Rhet.*, I, 11.

stumi, come gli atti puramente esteriori dell'uomo. Passioni per lui significano quelle pertubazioni dell'animo che ci spingono all'atto in un determinato momento (πάθη); e costumi o abiti dell'animo quelle qualità mentali che distinguono una persona o una classe di persone dall'altra (ἤθη). Escludere il lato sentimentale o interiore della vita umana, sarebbe valso tagliar fuori del regno della poesia ogni componimento lirico e soggettivo; quindi non importava poco legittimarlo, in un'età nella quale il Petrarca era idolatrato (1). Nel Varchi occorre anche un interessantissimo paragone tra i poeti e i pittori (2); e la distinzione si fonda sull'*ut pictura poesis* di Orazio, fondata a volta sua sul parallelo di Simonide, conservatoci da Plutarco; essa, che riguardava la pittura come una poesia che tace e la poesia come una pittura che parla, può dirsi quasi la chiave della critica della Rinascenza, e durò anche dopo fino al tempo del Lessing.

Nel trattato *Della vera poetica* del Capriano (1555) la poesia ha il principato su tutte le arti, non essendo limitata a imitare azioni od oggetti che cadono sotto un solo senso. Pel Capriano la poesia è una rappresentazione ideale della vita e quindi « vera nutrice e amatrice del nostro bene » (3). Tutto quanto è del dominio dei sensi o dello spirito può essere imitato dalle varie arti; delle quali le più nobili concernono gli oggetti dei sensi più nobili; le più basse gli oggetti dei sensi del gusto, del tatto e dell'odorato. La poesia è la più perfetta di tutte le arti, compendiandone in sè ogni facoltà e forza, e tro-

---

(1) Cfr. A. Segni, 1581, c. I.
(2) Varchi, p. 227 e segg.
(3) Capriano, c. II.

vandosi in grado di imitare qualunque cosa, ad esempio, la forma di un leone, il suo colore, la sua ferocia, il suo ruggito e simili; è anche la più magnifica, servendosi del più efficace mezzo di imitazione, della parola, cui si unisce la bellezza e la soavità del ritmo. Quindi il Capriano divide i poeti in due categorie: poeti naturali, che descrivono le cose della natura; e poeti morali (come l'epico e il tragico) il cui officio è di dare insegnamenti morali e di illuminarci sulla strada da tener nella vita; di essi i secondi debbono essere anteposti ai primi.

Ma se ogni cosa può essere oggetto di imitazione poetica, fa di mestieri che il poeta nulla ignori, che nè la natura nè la vita abbiano più segreti per lui; ad essere buon poeta, dice il Lionardi nei *Dialogi della invenzione poetica* (1554), occorre essere buono storico, buon oratore e buon filosofo sì naturale che morale (1); e Bernardo Tasso afferma che non si può conoscere a fondo l'arte della poesia, senza lo studio della *Poetica* di Aristotile unito a quello della filosofia e delle varie arti e scienze, e a una grande esperienza del mondo (2). Al Rinascimento colle sue tendenze umanistiche non riuscì mai di distinguere nettamente tra erudizione e genio, per cui nulla che tragga origine da solida dottrina, a giudizio dello Scaligero, è fuori posto in poesia; e il Fracastoro (1555), ad una voce col Tomitano (1545), richiede nel buon poeta un vasto corredo di cognizioni letterarie e filosofiche. Lo Scaligero quindi distingue tre classi di poeti — 1.° i poeti teologi, tipo Omero ed Anfione; 2.° i poeti filosofi, di due specie, naturali, come Empedocle e Lucrezio, e morali, che, a loro

(1) LIONARDI, p. 43 e segg.
(2) *Lettere*. II, 525.

volta, sono o politici, come Solone e Tirteo, o economici, come Esiodo, o comuni, come Focillide; e 3.° i poeti ordinari, che imitano la natura umana (1) e che, alla maniera allora usata, sono o drammatici o narrativi o misti. Questa classificazione dello Scaligero è adottata anche da Philip Sidney (2); e una affatto simile ne ha il Minturno (3).

Colui che di quando in quando rende meglio degli altri scrittori del tempo il pensiero di Aristotile è il Castelvetro, nel suo Comento alla Poetica (1570). Pur asserendo col Maestro, che il verso non forma di per sè la poesia, egli dimostra che Aristotile non intendeva affatto di riconoscere come poetiche opere di contenuto fantastico, ma distese in prosa, non essendo stata questa la pratica dell'arte greca. La prosa non si conviene a soggetti rassomigliativi o immaginari; poichè i temi così trattati ci fanno l'impressione di cose reali (4). « Il verso, scrive il Castelvetro, non distingue la poesia, ma l'accompagna et l'adorna, nè deono senza biasimo o possono prendere l'historia il verso et la poesia la prosa, non altramente che donne non deono o possono usare gli habiti da huomini o gli huomini gli habiti da donna » (5). Non è dunque il metro che fa la poesia, ma la materia. Siffatta veduta si avvicina a quella di Aristotile; chè, se l'imitazione è ciò che contrassegna l'arte poetica, Aristotile, limitandola all'imitazione della vita umana, nella materia, dopo tutto, pose l'essenza della poesia. Il Castelvetro, nondimeno, arriva a questa conclusione per vie diffe-

(1) SCALIGERO, *Poet.*, I, 2.
(2) *Defence*, pp. 10, 11.
(3) *De Poeta*, p. 53 e segg.
(4) CASTELVETRO, *Poetica*, p. 23 e segg.
(5) *Ibid.*, p. 190.

renti. Egli ritiene che la scienza non sia materia convenevole di poesia; epperò a scrittori come Lucrezio e Fracastoro concederà il vanto di buoni artisti o buoni filosofi, non quello di poeti, il cui ufficio non è di trovare la verità riposta delle cose naturali, sibbene di rassomigliare la verità degli accidenti fortunosi degli uomini, e di porgere per rassomiglianza diletto agli ascoltatori. Di più, la poesia, come si vedrà appresso, è stata trovata per dilettare e ricreare gli animi della rozza moltitudine e del comun popolo, pel quale arti e scienze sono lettera morta (1); ora se le si concedessero siffatti temi, nè conseguirebbe più il fine del diletto, nè parlerebbe più alla gente grossa, ma si indirizzerebbe all'istruzione di quelli soltanto che nelle arti e nelle scienze sono assottigliati. Inoltre, paragonando la poesia colla storia, il Castelvetro trova che hanno bensì molti punti di contatto, ma non sono una e medesima cosa. La poesia va, per così dire, sulle orme della storia; ma differisce in ciò che la storia ha per soggetto le cose avvenute e la poesia quelle possibili ad avvenire; e le cose avvenute, ancorchè possibili ad avvenire, non si considerano mai come possibili in poesia, ma sempre come avvenute. La storia quindi non riguarda nè a verisimilitudine nè a necessità, ma solo alla verità; la poesia invece, per istabilire la possibilità del suo soggetto, ha bisogno di riguardare alla verisimilitudine o alla necessità, poichè non può alla verità. Il Castelvetro, come i più dei critici del suo tempo, non sembra comprenda perfettamente che importi verità ideale; il Rinascimento — anzi, lo stesso Shakespeare, se consideria-

(1) Cfr. T. Tasso, XI, 51.

mo come proprie di lui frasi poste in bocca a diversi personaggi dei suoi drammi — fece della verità una cosa sola colla realtà, e niente che non fosse un fatto attuale, benchè subordinato alle leggi del possibile e del necessario, era chiamato verità.

Così intesi i rapporti tra storia e poesia, il Castelvetro si allontana non pure da Aristotile, ma dalla maggior parte dei critici contemporanei, allorchè afferma che l'ordine della narrazione poetica può essere uguale a quello della narrazione storica. « Nel formare la favola, scrive, non dobbiamo havere niuno riguardo a principio, a mezzo o a fine dell'attione; ma dobbiamo diligentemente considerare se è atta a operare quello che noi cerchiamo, cioè diletto negli uditori per narratione di cosa fortunosa possibile ad avenire et non mai avenuta » (1). Qui l'unico capo di distinzione tra storia e poesia è che i fatti narrati nella storia sono accaduti una volta, mentre quelli imitati in poesia non sono mai avvenuti, o non saranno materia di poesia. L'unità della favola, che Aristotile riconosce indispensabile, pel Castelvetro non è neanche necessaria; tutt'al più servirà al poeta a dimostrare l'*acutezza,* la *sottilità* del suo ingegno. Quest'idea dell'*acutezza* dell'ingegno del poeta corre attraverso tutto il comento del Castelvetro, che se ne vale a spiegare anche il detto di Aristotile che la poesia è più filosofica della storia — più filosofica, secondo lui, nel senso che richiede maggiore avvedimento e maggiore speculazione —, dimostrando che è fatica più difficile e più sottile trovar cose possibili ad accadere, che narrare quelle già accadute (2).

---

(1) *Poetica*, p. 158.
(2) *Ibid.*, p. 191.

III.

Ufficio della poesia.

Si ricorderà che, secondo Strabone, la poesia ci dà piacevole ammaestramento nei costumi, negli affetti e nelle azioni; e sono queste parole, che dettero occasione a ricercare quale fosse l'ufficio della poesia e quali i suoi rapporti colla morale. Il punto di partenza di tutte le dispute in proposito fu nel Rinascimento il celebre verso di Orazio:

Aut prodesse volunt aut delectare poetae (1);

dal quale risulta la poesia tendere ad istruire o a dilettare, o ad istruire e a dilettare insieme; infatti ciascuno degli scrittori del tempo piglia l'una o l'altra delle tre posizioni. È noto che per Aristotile la poesia è un'imitazione della vita umana fatta allo scopo di procurare al lettore o uditore un piacere raffinato. « Il fine delle arti belle è di dar piacere (πρὸς ἡδονήν) o godimento intellettuale (πρὸς διαγωγήν) » (2). Si è già osservato che la poesia, in quanto ritrae la vita umana e cerca di riprodurla nel suo aspetto ideale, non può non essere morale; ma dare una istruzione morale o scientifica non è punto il fine o l'ufficio suo. Si sarà anche visto che la Rinascenza, quando per bocca dei più cercava l'*utile* e il *dulce* in poesia, era con Orazio meglio che con Aristotile.

Pel Daniello, uno dei primi critici del secolo, come fine dell'oratore è di persuadere e del medico di sanare, così fine del poeta è di insegnare e dilet-

(1) *Ars Poet.*, 333.
(2) BUTCHER, p. 185.

tare parimenti; e se non insegna nè diletta, non si può chiamarlo poeta, al modo istesso che non si potrebbe chiamare oratore uno che non persuadesse o medico uno che non sanasse (1). Ma non basta che il poeta sia grave e vago, fa d'uopo ancora che abbia con sè la persuasione, nella quale è riposta tutta la sua virtù e grandezza, e che consiste nello intenerire e muovere l'animo di coloro che ascoltano o leggono, per mezzo delle passioni imitate. Ma per commuovere gli altri il poeta deve esser commosso prima egli medesimo (2); e qui il Daniello ricorda l'oraziano

> Si vis me flere, dolendum est
> Primum ipsi tibi;

un pensiero, che ha trovato eco presso poeti disparati come Vauquelin, Boileau e Lamartine.

Il Fracastoro, a sua volta, tenta di dare un'analisi più compiuta dell'ufficio dell'arte poetica. Quale è il fine del poeta? Non il solo piacere, chè questo ce lo procurano di per sè i campi, le stelle, gli uomini e le donne, che sono l'oggetto dell'imitazione poetica; e la poesia, se non facesse qualche cosa di più, si potrebbe dire che non abbia proprio ragione di essere. E neppure saranno l'istruzione e il diletto soltanto, come vuole Orazio: la descrizione di paesi, popoli ed eserciti, le digressioni scientifiche e gli avvenimenti storici, che costituiscono il lato istruttivo della poesia, vengono prese dai geografi, dagli scienziati e dagli storici, i quali istruiscono e dilettano quanto il poeta. Quale è adunque il fine del poeta? È, come si è già dimostrato, di rappresentare le cose nella loro essenziale bellezza, di mirare all'universale

(1) Daniello, p. 25.
(2) *Ibid.*, p. 40.

e all'ideale, e di usare in ciò una forma di versi e di favella il più che si possa magnifica, per modo che abbia virtù di indirizzare lo spirito degli uomini verso la perfezione e la bellezza. La dottrina del Fracastoro è stata già esposta in parte; e qui basterà riportare le parole in cui è compendiato il suo pensiero sul fine del poeta: « Delectare et prodesse imitando in unoquoque maxima et pulcherrima per genus dicendi simpliciter pulchrum e convenientibus » (1). L'è questo un misto di elementi oraziani e platonici.

Dagli altri critici fu assegnato un ufficio più pratico alla poesia. Il Giraldi Cintio asserisce che fine del poeta è di biasimare il vizio e di lodare la virtù; e il Maggi dice che i poeti mirano quasi esclusivamente al bene dello spirito; i poeti che, al contrario, imitano materie oscene per corrompere i giovani, vanno paragonati a dei medici infami che, invece di farmachi salutari, somministrino ai loro malati veleni mortiferi. Orazio ed Aristotile, secondo il Maggi, sono d'accordo al proposito; chè, nella definizione della tragedia data dal filosofo greco, l'utile appare esserne il fine principale; se ne consegue anche un sentimento di piacere, questo è a considerare come un risultato della funzione etica. Così il Maggi e i critici della Rinascenza in genere converrebbero col poeta del periodo elisabettiano; il quale parla di « piacere, frutto della virtù caramente diletta ». Nell'*Arte Poetica* del Muzio (1555) — un'opera in versi —, fine della poesia è il piacevole e l'utile; e il piacevole risulta propriamente dalla varietà, nei più grandi poemi trovandosi tutte le fasi della vita e dell'arte.

---

(1) Fracastoro, I, 363.

Si è già visto che il Varchi mette la poesia insieme con la filosofia razionale. Tutte le arti e tutte le scienze tendono a render perfetta e felice la vita umana, ma variamente e per diverse vie: la filosofia insegnando, la rettorica persuadendo, la storia narrando, la poesia imitando e rappresentando. Fine del poeta dunque è di far perfetta e felice l'anima umana, e ufficio suo di imitare, cioè fingere e rappresentare cose che rendono gli uomini buoni, virtuosi e per conseguenza felici. Ciò la poesia ottiene meglio che tutte le altre arti o scienze, valendosi non di precetti, ma di esempi. V'ha parecchi modi di far gli uomini buoni, coll'insegnar loro che cosa sia vizio e che virtù, e questo è compito dell'etica; col castigare il vizio e premiare la virtù, e questo è compito della legge; o col rappresentare, introducendo, per atto d'esempio, ora un uomo virtuoso al quale è reso il premio delle sue virtù, ora un uomo vizioso che riceve il castigo dovuto alle sue scelleraggini; e questa via tiene la poesia, più efficace senza dubbio, dilettando anche. Gli uomini non possono o non vogliono durar fatica per apparare le scienze e le virtù, anzi non sopportano neppure che si dica loro ciò che dovrebbero o non dovrebbero fare; quando invece si ascolti o legga esempi poetici, non solamente non si sente fatica di sorta, ma si prova per di più un grandissimo piacere; e non è possibile che non si resti commosso alla rappresentazione di persone che sono premiate o punite a norma di un'ideale giustizia.

Pel Varchi quindi, come poi per Sir Philip Sidney, la grande importanza della poesia è da cercare nel fatto che insegna la morale meglio che ogni altra arte, valendosi perciò non di precetti, ma di esempi, che sono il più piacevole e per conseguenza il più

efficace di tutti i mezzi. L'ufficio della poesia è dunque morale e consiste nel rimuovere gli uomini dal vizio e nell'infiammarli alla virtù. Questo doppio compito morale della poesia — allontanare dal vizio il quale è passivo e incitare alla virtù che è attivo — è meravigliosamente raggiunto, per esempio, da Dante nella *Divina Commedia*: nell'*Inferno* gli uomini cattivi sono sì terribilmente puniti che prendiamo in estremo orrore ed abbominazione tutti i vizi; e nel *Paradiso* gli uomini virtuosi sono di tanta gloria rimunerati, che ci risolviamo lì per lì ad imitarli in ciascuna delle loro perfezioni.

Questa, ridotta all'ultima espressione, è l'idea della giustizia poetica; la quale, pur rispondendo ad un sentimento comune nella Rinascenza, è affatto estranea ad Aristotile.

Lo Scaligero segue la corrente. La poesia è imitazione; ma l'imitazione non è il fine della poesia. L'imitazione per se stessa — cioè l'arte per l'arte — non è incoraggiata dallo Scaligero. Il fine della poesia è di insegnare dilettando (*docere cum delectatione*); e per conseguenza non nell'imitazione, come Aristotile vuole, ma nell'istruzione piacevole è la sua essenza (1). Il Minturno all'istruzione e al piacere aggiunge qualche cosa di nuovo (2): ufficio della poesia è non solo di insegnare e di piacere, ma anche di commuovere; cioè, oltre che istruire e dilettare, deve accendere passioni nell'animo di coloro che ascoltano o leggono e trascinarli così all'ammirazione di quanto è descritto (3). Si può ben rappresentare un eroe ideale in un poema, ma questo

(1) SCALIGERO, *Poet.*, VI, II, 2.
(2) *De Poeta*, p. 102; cf. SCALIGERO, *Poet.*, III, 96.
(3) *De Poeta*, p. 11.

sarà futile, allorchè non desti nel lettore l'ammirazione dell'eroe rappresentato. È quindi speciale ufficio del poeta di far ammirare i grandi uomini; a ciò non è necessariamente tenuto l'oratore, il filosofo, lo storico; esso, ove non vi si provi e non vi riesca, non meriterà mai il nome di poeta.

Questo terzo elemento dell'ammirazione è la conseguenza logica della tesi adottata dalla Rinascenza, che, se la filosofia insegna mediante precetti, la poesia si serve all'istesso scopo di esempi, e che in ciò sta il primato della sua efficacia etica; come dice Seneca: « *longum iter per praecepta, breve per exempla* ». Se la poesia ottiene il suo fine mediante esempi, segue che per arrivarvi deve destare l'ammirazione per gli esempi; o il suo scopo etico resterà un sogno. La poesia è più che un'espressione meramente passiva della verità nella maniera più piacevole; essa diviene, come l'eloquenza, un'esortazione attiva alla virtù, studiandosi di accendere nell'animo del lettore un forte desiderio di emulare l'eroe, del quale si discorre. Il poeta non dice quali vizi siano da fuggire e quali virtù da praticare, ma pone innanzi agli occhi del lettore o uditore i tipi più perfetti delle varie virtù e dei vari vizi; cioè, per usare le parole del Sidney (parole che sembrano prese dal Minturno), « immaginando esempi notevoli di virtù, di vizi o di altro, con quell'istruzione piacevole che sarà il giusto segno a riconoscere un poeta ». Un secolo più tardi il Dryden sembra insista anch'egli sull'ammirazione, quando dice che è compito del poeta « di toccare gli animi, accendere le passioni, e sopratutto destare l'ammirazione, che deve essere il piacere degli spettacoli seri » (1).

---

(1) *Essay of Dramatic Poesy*, p. 104.

Ma il Minturno va anche più lontano. Se ufficio principale del poeta è di insegnare la virtù, occorre che sia egli medesimo un uomo virtuoso; e, ciò affermando, il Minturno, primo nei tempi moderni, presenta in forma completa la teoria della missione sacra del poeta. Concesso che nè cognizione nè qualità morale di sorta gli manchi, il poeta in fondo sarà l'uomo veramente savio e buono; infatti si può definirlo un uomo dabbene, esperto nell'arte del dire e dell'imitare; e non sarà buon poeta se non sia già buono come uomo (1).

Questo concetto della natura morale del poeta da ora in poi si può notarlo dappertutto nei tempi moderni; si trova nel Ronsard (2) ed in altri scrittori francesi ed italiani; spicca specialmente nella letteratura inglese e vi insistono Ben Jonson (3), il Milton (4), lo Shaftesbury (5), il Coleridge (6), lo Shelley (7). Seguendo tal ordine di idee, l'elogio del filosofo fatto da Platone, quello dell'oratore fatto da Cicerone e da Quintiliano, fu dalla Rinascenza applicato al poeta (8). Ma anche qui la scintilla partì dalla *Geografia* di Strabone, in cui si legge: « Possiamo creder mai che il genio, la forza e la perfezione di un vero poeta consista in altro che nell'imitare fedelmente la vita in uno stile ornato ed armonioso? Ma come potrebbe imitare fedelmente la vita, se non ne conoscesse il valore o non sapesse guidare se me-

(1) *De Poeta*, p. 79.
(2) *Oeuvres*, VII, 318.
(3) *Works*, I, 333.
(4) *Prose Works*, III, 118.
(5) *Characteristicks*, 1711, I, 207.
(6) H. C. Robinson, *Diary*, 29 maggio 1812: « Coleridge afferma che è impossibile essere buon poeta, quando non si è anche uomo dabbene ».
(7) *Defence of Poetry*, p. 42.
(8) Cf. Minturno, *De Poeta*, p. 105.

desimo col giudizio e l'intelligenza? Certo noi non abbiamo lo stesso concetto della perfezione del poeta e di un operaio qualsiasi che lavora pietra o legno insensibile, senza vita, senza dignità o bellezza; se l'arte del poeta si occupa principalmente di uomini e di costumi, le sue virtù e la sua perfezione come poeta saranno naturalmente connesse colla perfezione umana e colla bontà e la dignità dell'uomo; di modo che non può essere grande e degno poeta quegli che già non sia uomo degno e dabbene » (1).

Un altro scrittore del secolo XVI, Bernardo Tasso, ci dice che nel suo *Amadigi* ha mirato al diletto piuttosto che all'utile: « Ho con tutte le forze in quest'opera mia atteso alla delettatione, parendomi che sia più necessaria e più difficile al poeta di asseguire, perchè come si vede per esperienza, molti scrittori giovano e pochi dilettano » (1). Ciò collima con quello che uno dei più avveduti critici inglesi, John Dryden (1668), ha scritto del verso: « Io son contento se procuro diletto; perchè questo è il primo se non l'unico scopo della poesia; all'istruzione si può fare un certo posto, ma secondario, la poesia istruendo solo in quanto piace » (2).

A quest'ultimo indirizzo si riannoda il Castelvetro. Per lui, come, benchè in minor grado, anche pel Robertelli, il fine della poesia è il diletto e niente altro che il diletto (3). Questo, asserisce, è anche il pensiero di Aristotile; e se alcun utile le si concede, come nella purificazione dello spavento e della pietà, per mezzo della tragedia, è per acci-

---

(1) *Geog.*, I, II, 5, citata dal Shaftesbury.
(2) *Lettere*, II, 195.
(3) *Essay of Dramatic Poesy*, p. 104.
(4) Cf. Piccolomini, p. 369.

dente (1). Ma il Castelvetro va più lontano di quel che Aristotile avrebbe voluto, uscendo a dire che la poesia non è stata trovata che per dilettare gli animi della rozza moltitudine e del comun popolo (2). Su questo principio insiste in tutto il comento, e su di esso, come si vedrà in seguito, è sopratutto fondata la sua teoria del dramma. Intanto si può affermare con certezza che Aristotile accoglierebbe più volentieri la conclusione cui viene lo Shakespeare nell'*Amleto*, la critica di un uomo solo di giudizio valere tutt'intero un teatro d'ignoranti; ma è pur vero che il Castelvetro s'incontra in ciò col pensiero di alcuni moderni; così uno scrittore contemporaneo crede che la letteratura miri « piuttosto che all'istruzione o ad altro vantaggio pratico, al diletto del più gran numero di gente possibile », e che si adoperi « per una coltura generale piuttosto che speciale » (3). V'è dunque nel sistema del Castelvetro questa particella di verità che non è proprio della poesia dare cognizioni speciali; ma che sua funzione è, come si esprime il Coleridge, di procurare un piacere definito e immediato (4).

Torquato Tasso, come è da aspettarsi, considera la poesia in un senso più alto e più ideale. Egli concepisce così l'ufficio dei poeti e dell'arte poetica: l'universo è bello in se stesso, perchè la bellezza è un raggio dello splendore di Dio; onde l'arte dovrebbe cercare di assomigliarsi quanto più è possibile alla natura, e di ritrarre e di esprimere

---

(1) CASTELVETRO, *Poetica*, p. 505. Cf. TWINING, II, 449, 450.

(2) *Poetica*, p. 29.

(3) POSNETT, *Comparative Literature*, citato dal COOK, *Art of Poetry*, p. 247.

(4) Sulle dottrine critiche del Castelvetro, cf. la recente monografia del Dr. ANTONIO FUSCO, *La Poetica di Lodovico Castelvetro*, Napoli, 1904.

questa natural bellezza delle cose (1). Il bello, nondimeno, non è quello che è bello per alcun uso, ma quel che per sè è bello; il bello infatti è quel che piace a tutti, siccome il bene è quel che da tutti è desiderato (2). La bellezza quindi è quasi *un fiore del buono*, la circonferenza del cerchio, al cui centro è il bene; epperò la poesia, come espressione di questa bellezza, ritrae l'apparenza esteriore della vita nel suo aspetto generale. La poesia dunque è imitazione delle azioni umane fatta per ammaestramento della vita, e suo fine il diletto, ordinato al giovamento (3). Essa deve sopratutto dilettare, sia il diletto suo proprio fine, o mezzo necessario al fine etico dell'arte (4). Così, per esempio, la poesia eroica consiste nell'imitazione e nell'allegoria, essendo scopo della prima di piacere e della seconda di istruirci e di guidarci nella vita. Ma poichè concetti difficili e oscuri poco dilettano; e poichè il poeta non parla solo ai dotti, ma, come l'oratore, al popolo, la materia sarà, se non popolare nel senso ordinario della parola, almeno intelligibile al popolo. Ora questo non vuole affaticarsi intorno a problemi ardui; e la poesia, chiamandolo a sè col piacere, l'istruisce, lo voglia esso o no; e ciò ne fa la vera potenza, in quanto è il più delizioso e quindi il più efficace dei maestri (5).

Questi sono i vari modi nei quali s'intese l'ufficio del poeta dai critici della Rinascenza; tirando le somme, si può dire che prevalse una concezione etica; chè, eccettuato uno spirito rivoluzionario come

---

(1) *Opere*, VIII, 26 e segg.
(2) *Ibid.*, IX, 123.
(3) *Ibid.*, XII, 13.
(4) *Ibid.*, XI, 50.
(5) *Ibid.*, XII, 212.

il Castelvetro, i più convenivano nel ritener che la poesia fosse una guida efficace della vita; se mai si accennò al diletto, non fu che a causa dell'aiuto che se ne ripromettevano per conseguire più facilmente il fine etico. Il Minturno, affermando che, oltre a insegnare e a dilettare, la poesia dovrebbe anche muovere, aggiunse certo un nuovo elemento agli antichi; ma egli non si riferiva ad un disinteressato eccitamento estetico delle passioni; lo spettatore o lettore è mosso all'atto virtuoso dall'esempio dei tipi ideali che la letteratura gli spiega innanzi. Questo sentimento di *admiratio,* che tai tipi ispirano, un po' più tardi divenne un'idea centrale nella teoria critica. Le interminabili controversie, per altro, che si accesero intorno alla *katharsis* di Aristotile, prepararono la via al concetto più puramente estetico di *eccitamento piacevole* (1), promuovendo l'analisi psicologica delle passioni suscitate dalla tragedia. I criteri della Rinascenza furono, in una parola, esteriori; nè i trattatisti si resero pienamente conto che nello spirito del lettore si può produrre un'emozione analoga al *furor poeticus* dell'artista creatore. Avanzando un terzo elemento, l'*admiratio*, sfuggì al Minturno che muovere e dilettare sono un'unica coordinata funzione dell'arte, che il diletto è una cosa sola coll'esercizio di passioni ideali.

Prima di chiudere questo capitolo è bene dire poche parole, e poche soltanto, sulla classificazione delle diverse forme di poesia. A questo scopo nella Rinascenza si contano numerosi tentativi; ma tutti si riducono a quello del Minturno, che riconosce tre generi — il lirico o melico, il drammatico o scenico e l'epico o narrativo: una classificazione, che, esco-

(1) Cf. Coleridge, *Biographia Litteraria*, cap. 18.

gitata dai Greci, è durata fino ai giorni nostri (1). Il saggio presente non toccherà che di rado della poesia lirica, perchè nella Rinascenza per essa non si ebbe una teoria propriamente detta; coloro che ne trattarono, portarono la loro attenzione sopratutto sulla sua struttura formale, il suo stile e specialmente sul concetto che essa conteneva. Il modello di ogni poesia lirica era il Petrarca e l'avvicinarglisi più o meno fu considerato come segno di successo o d'insuccesso. Il poema critico del Muzio si occupa quasi dall'un capo all'altro del verso lirico; e discussioni in proposito si trovano anche nelle opere del Trissino, dell'Equicola, del Ruscelli, dello Scaligero e del Minturno; ma non vanno al di là della forma esterna; laddove questo lavoro fa quistione di principî. Alla teoria drammatica ed epica, dunque, che sono fondamentali, sarà quasi esclusivamente volto lo studio nostro.

---

(1) Per la storia dei *generi* letterari cf. CROCE, *Estetica*, p. 465 e segg. L'importante osservazione del Dr. BORINSKI *(Poetik der Ren.*, p. 26) che la Rinascenza non conobbe un genere didascalico a parte, ogni poesia avendo scopo didascalico, non dovrebbe esser presa troppo alla lettera.

CAPITOLO III.

LA TEORIA DEL DRAMMA.

La teoria drammatica della Rinascenza si fonda tutta sulla definizione che Aristotile diè della tragedia: « È la tragedia l'imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una certa ampiezza, in discorso abbellito secondo le varie parti; esposta da persone in atto e non in forma di racconto; la quale per via della pietà e del terrore libera l'animo da queste passioni » (1).

La tragedia, come ogni altra forma di poesia, è l'imitazione di un'azione; ma l'azione della tragedia si distingue da quella della comedia per essere *grave* e *seria*. L'azione è *compiuta,* in quanto ha perfetta unità; e in ampiezza occorre abbia giuste proporzioni. Per *discorso abbellito* Aristotile intende discorso nel quale entrino ritmo, armonia e canto; e allorchè nota ciascuna specie di ornamento trovarsi adoperata separatamente nelle diverse parti della tragedia, vuol avvertire che in alcune parti di essa si usa il verso solo, e in altre è adoperato anche il canto. Di più la tragedia si distingue dall'epopea, essendo esposta per *azione* e non per *racconto.* Le ultime parole della definizione determinano l'ufficio proprio della rappresentazione tragica.

---

(1) *Poet.*, VI, 2.

I.

Del soggetto della tragedia.

La tragedia è l'imitazione di un'azione seria, cioè di un'azione grave e grande, o, come il secolo XVI tradusse la parola, illustre. Ora che cosa è che rende seria un'azione; e quali azioni disdicono alla magnificenza della tragedia? Il Daniello (1536) distingue la tragedia dalla comedia per ciò che ai poeti comici « sogliono esser materia le più famigliari et domestiche operationi, per non dir basse e vili; ai tragici le morti degli alti re et le ruine dei grandi imperi » (1).

Qualunque di queste materie il poeta elegga a trattare, essa sarà semplice, cioè sola: togliendo a ragionare di cose gravissime, restano escluse quelle che fossero vaghe; come all'incontro alle vaghe non si mescoleranno le gravi. Qui al bel principio della discussione drammatica, la separazione tra temi o generi è posta già in una forma così netta, come poi nel periodo del classicismo; e da essa, almeno in teoria, non si allontanerà nessuno degli scrittori di questo tempo. Di più, la natura della tragedia, secondo il Daniello, richiede che siano evitate cose crudeli, impossibili o ignobili; del resto, neanche alla comedia è consentito di rappresentar alcun atto di lascivia (2).

Queste linee non sono che una deduzione del teatro di Seneca e della pratica generale dei classici, nè mostrano traccia di influsso aristotelico; occor-

---

(1) Daniello, p. 34.
(2) Cf. Orazio, *Ars Poet.*, 182 e segg.

reranno ancora una decina d'anni all'incirca perchè la teoria della tragedia di Aristotile cominci ad avere una parte notevole nella critica letteraria del secolo XVI. Tuttavia nel 1543 la *Poetica* era già oggetto di studio nelle Università: il Giraldi Cintio nel *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie*, scritto in quell'anno dice che era regolare esercizio accademico confrontare una tragedia greca, l'*Edipo* di Sofocle ad esempio, con un'altra di Seneca sul medesimo argomento, la *Poetica* di Aristotile in mano, come libro di testo (1). I caratteri pei quali la tragedia si distingue dalla comedia nel Giraldi sono presso a poco gli stessi che nel Daniello: « Hanno tra lor comune tragedia e comedia l'imitare un'azione; ma sono differenti, chè quella imita la illustre e reale e questa la popolaresca e civile; e però fu detto da Aristotile che la comedia imitava le azioni dei peggiori. Non che ei volesse significare che imitasse le viziose e le ree, ma le meno illustri, le quali sono peggiori quanto alla nobiltà, se si conferiscono colle reali ». Il pensiero del Giraldi è reso chiaro da ciò che afferma più innanzi, cioè che le azioni della tragedia sono dette illustri, non perchè siano lodevoli o viziose, ma perchè vengono da grandissimi personaggi (2).

Azione seria nel senso che la magnificenza della tragedia dipende intera dallo stato sociale dei protagonisti, e che quindi nello stato sociale è da cercare il segno distintivo fra tragedia e comedia, fu un'idea propugnata non solo da tutto il Rinascimento, ma dal classicismo anche; ed ebbe grande influsso sul dramma moderno, specie in Francia. Così il Dacier

(1) Giraldi Cintio, II, 6.
(2) *Ibid.*, II, 30.

scrive che non è necessario l'azione sia illustre ed importante per se stessa; « all'opposto può essere affatto ordinaria e comune; tale deve essere per la qualità degli attori... La grandezza di questi uomini eminenti fa l'azione grande; e la loro fama la rende credibile e possibile » (1).

Il Robertelli (1548), a sua volta, sostiene anch'egli che la tragedia si occupa solo di persone di una classe più elevata *(praestantiores)*: la caduta di siffatti uomini nella miseria e nella rovina, meglio che quella di gente ordinaria, muove a pietà (ciò che, come vedremo, è una delle funzioni della tragedia). Un altro comentatore della *Poetica,* il Maggi (1550) spiega in modo poco diverso il pensiero di Aristotile. Aristotile, a suo giudizio, scrivendo che la comedia introduce uomini inferiori e la tragedia superiori (2), vuol distinguere tra gente, la cui condizione è più umile o più alta di quella della massa degli uomini; chè la comedia tratta di schiavi, mercanti, servi, buffoni e altri di infimo stato, e la tragedia di re ed eroi (3). L'interpetrazione è difesa con ragioni uguali a quelle date dal Robertelli, cioè che la catastrofe dalla felicità nell'infelicità è più grande e più notevole in persone di nobilissima stirpe (4).

Questo concetto che nella classe sociale sia il criterio di distinzione fra tragedia e comedia, occorre appena dirlo, non è affatto di Aristotile. Scrive il prof. Butcher: « Senza dubbio Aristotile vuole che i protagonisti della tragedia siano illustri per natali e per posizione; chè la vita meschina e triviale di

---

(1) Citato dal BUTCHER, p. 220.
(2) *Poet.*, IV, 7.
(3) MAGGI, p. 64.
(4) *Ibid.*, p. 154.

persone oscure non potrebbe offrir campo adatto per un'azione grande e importante come quella della tragedia. Ma in nessun luogo dice che la classe sociale diversifichi la rappresentazione tragica dalla comica; è la nobiltà morale ch'ei domanda; e questa — sul teatro, o almeno presso i critici francesi — fu scambiata con un portamento gonfio, con quell'etichetta e decoro di corte che sembrava proprio dell'aristocrazia. Abbiamo qui uno dei tanti casi in cui i critici hanno travisato il pensiero del filosofo sommo » (1). Questa distinzione dunque, benchè da tutti ammessa fin sullo scorcio del secolo XVIII, non è nella *Poetica*; è antica tuttavia, e attraverso il Medio Evo e l'antichità classica, risale quasi al tempo di Aristotile.

In due definizioni, conservateci dal grammatico Diomede ed attribuite a Teofrasto, il successore di Aristotile nel Peripato, la tragedia è « la mutazione della fortuna di un eroe » (2); e la comedia « l'imitazione di fatti privati e popolareschi, non pericolosi » (3). In questo senso pare abbiano intesa la comedia anche i Romani. Evanzio Donato infatti scrive che la comedia tratta di casi di uomini ordinari, triste sul principio, calma e lieta alla fine; la tragedia, al contrario, si occupa solo di personaggi potenti e finisce terribile; l'argomento suo spesso è storico, laddove quello della comedia è dovuto sempre all'invenzione del poeta (4). Nel terzo libro dell'*Ars Grammatica* di Diomede, che si fonda sul *De Poetis* di Svetonio (scritto nel secolo II a. C.), la tra-

(1) BUTCHER, p. 220 e segg.

(2) *Ibid.*, p. 219, n. 1. — Il MÜLLER (II, 394) cerca di conciliare la definizione di Teofrasto con quella di Aristotile.

(3) EGGER, *Hist. de la Critique*, p. 344, n. 2.

(4) CLOETTA, I, 29. Cf. ANTIFANE, citato dall'EGGER, p. 72.

gedia è distinta dalla comedia, per ciò che nella tragedia appariscono solo eroi, grandi capitani e re, e nella comedia i caratteri sono di condizione umile e privata; nella prima hanno maggior parte querele, esilii, uccisioni; nella seconda, amori e seduzioni (1). Quasi la stessa cosa dice nel VII secolo Isidoro di Siviglia: « Il poeta comico imita azioni di uomini privati; mentre il tragico tratta avvenimenti pubblici e storie di re; i temi tragici hanno a base sventure; i comici gioie » (2). La tragedia, scrive in un altro luogo, si occupa di storie antiche e di delitti di re scellerati; la comedia invece toglie a dipingere azioni di uomini privati, falli di giovani donne, amorazzi di meretrici (3). Nel *Catholicon* di Giovanni Balbi (1286) il criterio di distinzione non è mutato: i caratteri della tragedia sono re e principi; quelli della comedia cittadini privati; lo stile dell'una è elevato, quello dell'altra umile; la comedia comincia triste e si chiude lieta, la tragedia comincia lieta e si chiude nella miseria e nel terrore (4). Per Dante un poema in stile alto e sostenuto, che ha lieto il principio e misera e terribile la chiusa, è tragedia; alla sublime visione sua, scritta in volgare, che si apre nell'Inferno e termina nella gloria del Paradiso, egli dà il titolo di comedia (5).

---

(1) Cloetta, p. 30.

(2) *Etymol.*, VIII, 7, 6.

(3) *Ibid.*, XVIII, 45 e 46.

(4) Cloetta, pp. 28, 31 e segg.

(5) *Epist.* XI, 10. Cf. le *Lettioni* del Gelli sulla *Divina Comedia*, ed. Negroni, 1887, I, 37 e segg. Pare che le definizioni della tragedia e della comedia lasciateci da Dante fossero desunte dalle *Magnae Derivationes* di Uguccione da Pisa; cf. Paget Toynbee in *Romania* (1897), XXVI, 537. Una concezione più profonda del dramma e del suo ufficio si trova già nel secolo XII nel *Policraticus* di Giovanni di Salisbury, lib. I, cap. 8. Ma le false idee, che ebbero general voga nel Medio Evo,

È chiaro quindi che nell'epoca post-classica e in tutto il Medio Evo, comedia e tragedia furono distinte per tutte o alcune delle ragioni seguenti:

I. I caratteri della tragedia sono re, principi o grandi capitani; quelli della comedia persone umili e cittadini privati.

II. La tragedia imita azioni grandi e terribili, la comedia azioni familiari e domestiche.

III. La tragedia comincia festevole e conchiude torbidamente; la comedia comincia piuttosto tra ansie e contrarietà e finisce nella gioia.

IV. Lo stile e la lingua nella tragedia sono elevati e sublimi, umili e familiari nella comedia.

V. Il tema della tragedia generalmente suole essere storico; quello della comedia è quasi sempre parto della fantasia del poeta.

VI. La comedia preferisce amori e seduzioni; la tragedia esilii e fatti di sangue.

A questa tradizione dunque si deve il principio pseudo-aristotelico, che segnò il punto di separazione fra la tragedia e la comedia nella Rinascenza e dopo. Il Giraldi Cintio tiene alla maggior parte di queste distinzioni; ma si accosta ad Aristotile (1), quando afferma che la favola tragica si può fingere dal poeta come la comica (2). La favola tragica, spiega, sarà storica pel fatto che, appigliandosi la tragedia ad azioni di re e di grandi personaggi, par fuori del verosimile che esse non siano ricordate nella storia;

---

non perdettero facilmente il campo; e, verso la fine del secolo XV, la confusione tocca tal segno che occorrono in fronte ad opere drammatiche titoli uguali a questo: *La comedia* OVERO *tragedia di sancta Theodora vergine et martire (Poesie di Lorenzo de' Medici*, ed. Carducci, Firenze, 1859, p. XLVIII).

(1) *Poet.*, IX, 5-9.

(2) GIRALDI CINTIO, II, 14.

le azioni di uomini privati invece, alle quali si appiglia la comedia, non sono note a tutti; conchiude nondimeno non far caso che la favola tragica sia vera o finta; basta che si conformi alle leggi della verosimiglianza. Il poeta deve eleggere un'azione possibile, illustre e tale pel resto che a scioglierne il nodo non faccia uopo di Numi; che non prenda più d'un giorno di tempo e possa essere rappresentata sul teatro in tre o quattro ore (1). Nella tragedia lo scioglimento può essere lieto o triste; nell'un caso e nell'altro occorre che desti pietà e terrore; del precetto classico di evitare morti sul teatro dice che non vale, quando queste non sono eccessivamente penose, essendo rappresentate non per la commiserazione, ma per la giustizia. La teoria qui fa capo alla frase di Aristotile ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι (2); ma il classicismo pensò al divieto di Orazio:

Ne pueros coram populo Medea trucidet (3).

Il Giraldi dà come regola generale del dramma che quello che sia vituperoso fare a casa, sia anche vituperoso rappresentare sulla scena (4).

Interesse tutto particolare ha il sistema drammatico dello Scaligero, a causa della grande efficacia ch'ebbe sul teatro neo-classico. Egli definisce la tragedia l'imitazione di un'azione illustre, con fine doloroso, in istile grave e misurato (5); dove scarta o almeno fa poco conto della definizione di Aristotile, a tutto vantaggio della tradizione arrivatagli attra-

(1) *Ibid.*, II, 20.
(2) *Poet.*, XI, 6.
(3) *Ars Poet.*, 182-188.
(4) GIRALDI CINTIO, II, 119.
(5) SCALIGERO, *Poet.*, I, 6.

verso il Medio Evo. La vera tragedia, continua, è da capo a fondo seria; e benchè ve ne abbia tra le antiche che finiscono in allegrezza, pure la chiusa triste le va meglio. *Mortes aut exilia* — sono questi i fatti che si attagliano alla catastrofe tragica (1). L'azione comincia tranquilla, ma termina orribile; i caratteri sono re e principi, che vengono dalle città, dai castelli e dagli accampamenti; lo stile è grave, elegante e lontanissimo dal linguaggio del volgo; ansie dappertutto, dappertutto terrori, minacce, esilii e morti. Pigliando a modello Seneca, ch'egli prepone a tutti i greci per maestà (2), suggerisce come temi tipici di tragedie « proscrizioni di re, massacri, disperazioni, esilii, perdite di parenti, parricidi, incesti, conflitti, battaglie, accecamenti, lagrime, grida, gemiti, funerali, epitaffi e canti funebri » (8). Tragedia e comedia differiscono ancora pel fatto che la prima cava l'argomento e i protagonisti dalla storia, inventando i soli personaggi secondari; e la comedia finge la favola e tutti i personaggi, cui dà anche il nome. Per i fini della poesia drammatica, lo Scaligero distingue gli uomini secondo il carattere e la condizione sociale (4); ma questa sembra consideri come il segno discriminante fra tragedia e comedia. Onde la tragedia viene ad essere differente dalla comedia per tre capi: per la condizione sociale dei caratteri, per la natura della favola, pel fine, e, in conseguenza, anche per lo stile.

Il Minturno nel *De Poeta* (1559) non fa che parafrasare Aristotile. La tragedia, a suo avviso, de-

---

(1) *Ibid.*, I, 11; III, 96.
(2) *Ibid.*, VI, 6.
(3) *Ibid.*, III, 96.
(4) *Ibid.*, I, 13.

scrive « *casus heroum cuius sibi quisque fortunae fuerit faber* » e vale come un avvertimento contro la superbia, l'insolenza, l'avarizia, l'invidia e simili (1). Essa è seria ed illustre, illustri essendone i caratteri, e rifugge da persone e da fatti che non menino a una catastrofe calamitosa; lo stile sarà grave e sostenuto: *poema amatorio mollique sermone effoeminat* (2), appunto questo che si potrebbe senza dubbio muovere a una gran parte della tragedia classica francese.

Il Castelvetro (1570) offre una teoria drammatica assai più completa di quante ne fossero state tentate dai suoi predecessori. L'opera sua non è punto un modello di ciò che dovrebbe essere un comentario alla *Poetica* di Aristotile; e nel secolo seguente, al Dacier, il cui servilismo ad Aristotile superò quello di ogni altro Italiano, parrà che il Castelvetro manchi di tutte le qualità necessarie ad un buon interpetre della *Poetica:* « Egli non conosce affatto il teatro, nè i caratteri, nè le passioni; non intende nè le ragioni, nè il metodo di Aristotile e si applica piuttosto a contraddirlo che a spiegarlo » (3). Il fatto è che il Castelvetro, malgrado rispetti l'autorità di Aristotile, mostra spesso una notevole libertà di pensiero; e, lungi dal contentarsi di una semplice e minuta dichiarazione del testo, si studia di cavarne una teoria più o meno finita dell'arte poetica. Ond'è che, pur dissentendo in molti particolari ed anche più nello spirito stesso della *Poetica*, eleva, per così dire, un sistema drammatico proprio, fondato su alcuni canoni aristotelici mo-

(1) *De Poeta*, p. 43 e segg.
(2) *Ibid.*, p. 173. Cf. la frase del MILTON, « vain and amatorious poem ».
(3) DACIER, 1692, p. XVII.

dificati o fraintesi. L'idea fondamentale è affatto moderna ed ha un interesse tutto particolare; poichè mostra come a quest'epoca il dramma, divenuto qualche cosa di più che un puro esercizio accademico, si riteneva fosse destinato ad essere rappresentato sulla scena. Il Castelvetro esamina le condizioni fisiche della rappresentazione teatrale e su di esse fonda le leggi della letteratura drammatica. Che il dramma sia scritto pel teatro, che debba essere eseguito, è il caposaldo del sistema; ed a questo principio, come vedremo più innanzi, dobbiamo anche l'origine delle unità di tempo e di luogo.

Ma il metodo del Castelvetro porta con sè la *reductio ad absurdum;* chè, dopo tutto, la rappresentazione scenica, se è essenziale alla produzione drammatica, non potrà mai circoscrivere il potere del poeta o mettergli delle condizioni. Le condizioni della rappresentazione scenica cambiano e devono cambiare colle varie condizioni della letteratura drammatica e la facoltà inventiva dei poeti; l'arte veramente grande pone o almeno determina essa medesima le sue leggi. D'altronde, l'artista — l'artista drammatico come ogni altro — s'interessa di ciò che è stabile ed universale; ora universale e stabile è l'elemento poetico, non il teatrale. « L'essenza della tragedia, dice Aristotile, possiamo esserne sicuri, sussiste anche senza rappresentazione scenica e senza istrioni » (1); e di nuovo: « Deve la favola essere composta in modo che chi sente, a solo narrarne i fatti, rabbrividisca e si muova a pietà per l'accaduto » (2).

---

(1) *Poet.*, VI, 19.
(2) *Poet.*, XIV, 1.

Ma quali sono, secondo il Castelvetro, le condizioni della rappresentazione scenica? Il teatro è una piazza pubblica sulla quale da una piattaforma circoscritta o palco e innanzi a una folla varia — *la moltitudine rozza* — vien dato lo spettacolo in uno spazio limitato di tempo. Quest'idea è al centro di tutto il sistema drammatico di L. Castelvetro. In primo luogo, potendo l'uditorio essere numeroso, il teatro sarà vasto; e, perchè in esso tutti siano in grado di sentir l'opera, si adopererà il verso, divenuto, più che un semplice coefficiente di piacere, un mezzo per gli attori di alzar la voce, senza sconvenevolezza o scapito di dignità (1). In secondo luogo gli spettatori sono non un'accolta di gente istruita, ma una folla varia di popolo convenuta in teatro a scopo di piacere e di ricreazione; quindi gli argomenti difficili e propriamente tutte le discussioni tecniche saranno evitate dall'autore drammatico; il quale viene così ridotto, come si direbbe ai nostri giorni, alle passioni e agli interessi elementari della vita (2). In terzo luogo, gli attori sono obbligati a muoversi su d'una piattaforma elevata e stretta; ed è questa la ragione perchè morti o atti violenti e molte altre cose, che non possono venir rappresentate con convenienza e dignità su d'una piattaforma simile, sarebbero escluse dal dramma (3). Come si vedrà appresso, sul dato della piattaforma circoscritta e sui bisogni fisici degli spettatori e degli attori, vien fondata anche la teoria delle unità di tempo e di luogo.

---

(1) Castelvetro, *Poetica*, p. 30.
(2) *Ibid.*, pp. 22-3.
(3) *Ibid.*, p. 57.

Nel designare i vari generi, il Castelvetro si allontana apertamente da Aristotile. Aristotile nella *Poetica* distingue gli uomini secondo che sono migliori, peggiori o uguali a noi; e da questa differenza fa derivare le varie specie di poesia tragica, comica ed epica. Pel Castelvetro siffatta distinzione non solo è falsa, ma anche discordante da ciò che Aristotile dirà della tragedia; bontà e malvagità, pensa egli, non sono da adottare come criterio di distinzione tra le diverse specie di poesia, ma di esse si dee tener conto solo nel caso particolare della tragedia, in quanto una virtù moderata, o, al dire d'Aristotile, mezzana, è la più capace a produrre compassione e spavento. La poesia, come Aristotile medesimo riconosce, è rassomiglianza di persone in atto, e non dei costumi o della bontà e della malvagità; e la poesia si parte e divide in diverse specie non per bontà o malvagità dei costumi delle persone, che il poeta toglie a rassomigliare, ma per il loro grado o condizione soltanto; la tragedia e l'epopea si distinguono dalla comedia da un lato e da simili forme di poesie dall'altro per la grande e profonda differenza che passa tra persone reali e private. È il grado sociale dunque, e non l'ingegno, il costume, l'azione — le quali cose variano colla condizione degli uomini — che costituisce la differenza tra le varie specie di poesia; e ciò per cui le classi sociali sul teatro, come nella letteratura in generale, si discernono, è il modo d'agire dei personaggi, i reali comportandosi secondo convenevolezza e i vili contro (1). Il Castelvetro qui ha evitato un abisso per cadere nell'altro; perchè — lasciando

(1) CASTELVETRO, *Poetica*, pp. 35-6.

per ora da parte la quistione se nel caso presente era o no questo il pensiero di Aristotile — se da un punto di vista estetico i caratteri della tragedia e della comedia non si possono distinguere col criterio della bontà e della malvagità, non è minore lo sbaglio a volerle differenziare pel grado sociale. Sia dunque che si consideri come una interpetrazione di Aristotile o come una teoria poetica a sè, il tentativo del Castelvetro è in ambedue i casi insostenibile.

II.

L'ufficio della tragedia.

Niun luogo della *Poetica* di Aristotile è andato soggetto a tante discussioni, e certo niun luogo è stato frainteso più di quello in cui, sulla fine della definizione della tragedia, dice che essa per via della pietà e del terrore libera (κάθαρσις) l'animo da siffatte passioni. A due, secondo il Twining (1), si possono ridurre le dichiarazioni di questo passo, che più s'avvicinano al vero: la prima che, dando alla catarsi un significato etico, attribuisce l'effetto della tragedia al suo insegnamento ed esempio morale; ed essa fu tradizione letteraria di secoli, talchè si può trovarla in autori diversi, come Corneille e Lessing, Racine e Dryden, Dacier e Rapin; la seconda, che fa consistere la purificazione delle passioni in un sollievo emozionale ottenuto mediante l'eccitamento delle passioni medesime. Platone aveva sostenuto che il dramma accende passioni come la pietà e il timore, le quali degradano lo spirito del-

(1) Twining, II, 3.

l'uomo; Aristotile qui risponde che, eccitate queste passioni, si dà loro uno sfogo piacevole; d'onde segue anche una purificazione delle passioni così alleggerite; cioè le passioni si purgano e purificano, passando per l'arte, ed affinandosi, come il prof. Butcher osserva, al contatto di oggetti, degni di una passione ideale (1). Questa tesi non dà alcuno scopo o influsso morale diretto alla catarsi, la tragedia operando sul sentimento e non sulla volontà. Se la corrente etica predomina nella critica italiana, e in tutta Europa sino alla fine del secolo XVIII, non mancano nella Rinascenza dei critici, come il Minturno e lo Speroni, i quali pur non arrivando a penetrare sino in fondo il senso estetico della definizione di Aristotile, hanno avvertito che Aristotile dava alla tragedia uno scopo emozionale e non etico. Non occorre riportare minutamente tutte le opinioni dei critici italiani su questo punto; ma non potremmo fare a meno di riferire quelle degli scrittori più importanti per dare un'idea esatta del modo come fu inteso nella Rinascenza l'ufficio del dramma.

Il Giraldi Cintio dice che tragedia e comedia hanno comune il fine, perocchè amendue intendono a introdurre buoni costumi; a questo risultato esse pervengono per diverse vie: la comedia col piacere e con qualche festevole motto; la tragedia, di fine lieta o infelice che sia, col miserabile e col terribile purga gli animi dai vizi e gli induce a buoni costumi (2). In altro luogo (3) afferma che officio del poeta tragico è di biasimare le azioni cattive e di porcele in odio, accompagnandole coll'orribile e col miserabile.

(1) Butcher, cap. VI.
(2) Giraldi Cintio, II, 12.
(3) *Ibid.*, I, 66 e segg.

In altre parole, gli uomini malvagi sono posti in circostanze così terribili e così tristi che noi temiamo di seguirli nella via del vizio; e questa non è una purificazione della compassione e dello spavento, come Aristotile dice, ma la liberazione da tutti i vizi e da tutti i desiderii cattivi, conseguita mediante la catarsi tragica. Il Trissino, nella sesta parte della sua *Poetica* (1563), riporta la definizione della tragedia di Aristotile, e non cura punto di spiegarsi sulla catarsi; ma della funzione del dramma egli pensa presso a poco come il Giraldi: ufficio del poeta tragico è di lodare, imitando, e ammirare i buoni; quello del poeta comico di dileggiare e vituperare i cattivi; poichè la tragedia, come ha Aristotile, rassomiglia le azioni dei migliori e la comedia quelle de' peggiori (1).

Il Robertelli (1548) inclina piuttosto al lato estetico. La tragedia per lui, imitando fatti tristi ed atroci, produce pietà e timore negli animi degli spettatori; la pratica della pietà e del timore purga l'animo da queste passioni; poichè lo spettatore, vedendo rappresentati fatti in tutto simili a quelli della vita reale, si avvezza al terrore e alla compassione, che vengono così gradatamente affievoliti (2). Di più, vedendo soffrire gli altri, gli uomini risentono meno delle sofferenze proprie riconosciute inerenti alla natura umana. Come si vede, il Robertelli non tiene per la concezione etica, e intende l'effetto della tragedia sopratutto nel senso che tempera la pietà e lo spavento negli animi nostri, abituandoci alla vista delle cose che sogliono produrre simili passioni. Del parere del Robertelli sono

(1) Trissino, II, 93 e segg.
(2) Robertelli, p. 52 e segg.

anche il Vettori (1560) e il Castelvetro (1570) (1). Questi paragona il processo della catarsi coi sentimenti destati dallo spettacolo di una peste; dapprincipio, il volgo che n'è infetto è pazzo di paura; ma a poco a poco si abitua alla vista della morte e le emozioni ne sono alleggerite e calmate.

Un po' differente è la dottrina del Maggi. Secondo lui, per catarsi devesi intendere la liberazione, a mezzo della pietà e del terrore, da passioni simili a queste, ma non da esse medesime; il Maggi non può persuadersi come la tragedia possa nello stesso tempo destare e spegnere la pietà e il timore negli uditori (2). Di più la pietà e il terrore sono passioni utili, mentre tali non sono altre, come l'avarizia, la concupiscenza e la collera. In un altro luogo il Maggi, dopo aver allegati passi di Platone, di Aristotile e di Alessandro di Afrodisia, spiega il piacere che ci viene dalla tragedia, scrivendo che noi proviamo rammarico pel fatto che il nostro cuore non sa restare indifferente alla vista della miseria, e piacere, perchè è umano e naturale il sentir pietà. Così piacere e dolore nel fondo non sono che una cosa sola (3). Il Varchi (4) non si scosta dal Maggi, interpetrando la catarsi come una purificazione non della misericordia e del terrore, ma di tutte quelle passioni che alla misericordia e al terrore si rassomigliano.

Per lo Scaligero (1561) il fine della tragedia, come di ogni forma di poesia, è puramente etico. Non ba-

---

(1) VETTORI, p. 56 e segg.; CASTELVETRO, *Poetica*, p. 117 e segg.

(2) MAGGI, p. 97 e segg.

(3) Cf. SHELLEY, *Defence of Poetry*, p. 35; « La tragedia diletta procurando un'ombra di quel piacere che si trova nel dolore ».

(4) *Lezioni*, p. 660.

sta infiammare gli spettatori di ammirazione e di terrore, come alcuni critici dicono faccia Eschilo; è compito del poeta di insegnare anche, di muovere e di dilettare; esso, per mezzo delle azioni, ci mette sotto gli occhi il costume, affinchè seguiamo il bene e ci asteniamo dal male; nella tragedia la gioia degli uomini cattivi si converte in tristezza e il terrore degli uomini buoni in gioia (1). Lo Scaligero qui spinge all'estremo quella veduta della giustizia poetica che abbiamo trovata in molti scrittori del Rinascimento. Un secolo fa, il D.r Johnson, censurando nello Shakespeare la sorte tragica fatta toccare a Cordelia e ad altri personaggi innocenti, non faceva se non continuare questa tradizione della Rinascenza, appunto come vedremo che il Lessing la continuò in altro. Per lo Scaligero il fine morale del dramma è conseguito sia indirettamente, mediante la rappresentazione della malvagità alla fine punita e della virtù alla fine premiata, sia direttamente per mezzo di precetti morali enunciati nel corso dell'opera. Con Seneca a modello, tali precetti (*sententiae*) divennero dei veri sostegni della tragedia — *sunt enim quasi columnae aut pilae quaedam universae fabricae illius* — e rimasero anche nella moderna tragedia classica. Il Minturno osserva che queste *sententiae* il tragico le usa più di tutti e l'eroico le sparge rade volte nel suo poema (2).

Il Minturno segue lo Scaligero anche là dove afferma che ufficio del poeta tragico è di insegnare, dilettare e muovere; insegna, mettendoci innanzi agli occhi l'esempio della vita e i costumi di uomini superiori, i quali per umano errore sono caduti in

---

(1) SCALIGERO, *Poet.*, VII, I, 3; III, 96.
(2) *Arte Poetica*, p. 287.

estrema infelicità; diletta colla piacevolezza del verso, gli ornamenti del dire, il canto e simili; induce finalmente l'animo nostro a meraviglia, così spaventando come muovendo a pietà; e in tal modo ci purifica da simili passioni. Questo processo di purificazione è paragonato dal Minturno al metodo del medico: « Nè più forza avrà il Physico di spengere il fervido veleno dell'infermità che 'l corpo affligge, con la velenosa medicina, che il tragico di purgar l'animo delle impetuose perturbationi con lo empito degli affetti in versi leggiadramente espressi » (1).

Così intesa la catarsi, la tragedia diviene una specie di cura omeopatica, curando una passione per mezzo di un'altra passione simile; ed è quasi la medesima dottrina professata dal Milton nella prefazione al *Samson Agonistes:* « La tragedia, tale quale fu composta nei tempi antichi, è parsa anche il più grave, il più morale e il più utile di tutti i componimenti poetici; onde Aristotile dice che per mezzo della pietà e della paura o terrore, ha il potere di purificare l'anima da queste ed altre simili passioni, cioè di temperarle e di ridurle alla giusta misura, con un certo piacere, che si prova nel leggere, a vedere vivamente imitate queste passioni. La natura stessa coll'opera sua viene in conferma di questa tesi: così in medicina, cose che hanno tinta e qualità melanconiche vengono usate contro la malinconia, l'amaro contro l'amaro, il sale contro gli umori salsi ».

In questo luogo, il Twining, il Bernays ed altri dotti moderni hanno vista una notevole prova della dottrina e dell'acume critico del Milton (2); ma, dopo

(1) *Ibid.*, p 77.
(2) BUTCHER, pp 229-230

tutto, occorre appena osservarlo, egli non fece se non adottare l' interpetrazione dei comentatori italiani della *Poetica,* le cui opere aveva studiate a fondo, assimilandosene tutte le teorie critiche; e nella medesima prefazione or ora citata, colma di idee che ebbero la loro culla in Italia, confessa di seguire « gli antichi e gli italiani », come scrittori di « grande autorità e riputazione ». Al pari del Milton, il Minturno riconosce alla tragedia uno scopo etico; ma e il Milton e il Minturno compresero benissimo che Aristotile alla catarsi dava un'efficacia non morale sì emozionale.

Una delle discussioni più importanti sul senso della catarsi si può trovare in una lettera di Sperone Speroni, scritta nel 1565 (1). La spiegazione sua è affatto insostenibile, considerata dal punto di vista filologico; ma la dottrina è del massimo interesse e della massima modernità. Si può intendere, dice, che la misericordia e la paura tengano l'animo degli uomini in ischiavitù, e che per conseguenza sarebbe conveniente che ce ne purgassimo; ma insiste che Aristotile non può riferirsi a una completa liberazione dalla pietà e dal timore — un modo di parlare stoico anzichè peripatetico — volendo egli non che ci liberiamo dagli affetti, i quali per sè non sono cattivi, ma che li regoliamo.

III.

I caratteri della tragedia.

L'eroe tragico ideale, di cui parla Aristotile, suppone che ufficio della tragedia sia di produrre la catarsi ovvero la purificazione dalla pietà e dal ter-

(1) *Opere*, V, 178.

rore, « la pietà sentendosi per una persona che, senza essere del tutto innocente, subisce pene più gravi di quel che meriti; il terrore destandosi allorchè colui che soffre è un uomo eguale a noi » (1). D'onde segue che, se la tragedia ci mostrasse un uomo affatto innocente trabalzato dalla felicità nell'infelicità, nè compassione nè terrore sorgerebbe in noi, e lo spettacolo non farebbe altro che offenderci e ripugnarci. Se invece si rappresentasse un uomo malvagio in sommo grado, che dalla miseria è sollevato alla felicità, non solo non ne avremmo nè pietà nè terrore, quanto se ne adonterebbe l'istesso sentimento della giustizia. Oppure se fosse un uomo tristissimo a venir travolto dalla felicità nell'infelicità e nella miseria, ne sarebbe certo soddisfatto il senso della giustizia; ma nessun sentimento di pietà o di terrore si sveglierebbe in noi. Resta dunque quell'uomo che tiene la via di mezzo tra costoro, nè buono in sommo grado, nè del tutto cattivo, inclinante piuttosto alla bontà; e l'infortunio che lo coglie sarà l'effetto di qualche grave errore umano o di un passo falso dovuto al fato (2).

L'eroe tragico così concepito fu il soggetto di importanti discussioni nella Rinascenza; e il primo critico che applicò le idee aristoteliche alla teoria della tragedia è forse il Daniello (1536); questi, per altro, intese solo in modo superficialissimo la dottrina di Aristotile. Fa osservare infatti che, per essere la tragedia imitatrice delle cose più terribili e miserabili, non sarebbe lecito che in essa venissero introdotti uomini giusti e virtuosi, i quali, per avversa fortuna, si cangiano in viziosi e ingiusti:

---

(1) BUTCHER, p. 280 e segg.
(2) *Poet.*, XIII, 2, 3.

ciò sarebbe piuttosto scellerato che misero e spaventevole; nè all'incontro si dovrebbe introdurne di rei e malvagi, che per prospera fortuna divengono buoni e giusti (1). Dove il Daniello mostra di credere che la tragedia rappresenti il passaggio di un uomo dal vizio alla virtù o dalla virtù al vizio, per fortuna prospera o avversa. Questa è una curiosa alterazione del pensiero di Aristotile; il quale si riferisce non all'effetto etico della tragedia, ma all'effetto della pietà e della paura sull'animo dello spettatore; e ciò anche se manifesta il desiderio che la catastrofe non urti il senso morale o il senso della giustizia.

Il Giraldi Cintio, alcuni anni dopo del Daniello, si accosta di più ad Aristotile, su questo punto; ed afferma anche che la tragedia può avere fine lieta o dolorosa, purchè desti orrore e compassione. Ora, Aristotile ha espressamente riprovato una tragedia che finisca nella gioia là dove, parlando di tragedie a doppio intreccio e a doppia catastrofe, di tragedie cioè nelle quali i buoni finiscono per essere premiati e i cattivi puniti, dimostra che simile fine nuoce all'effetto tragico in generale (2). Però quel che scrive lo Scaligero della funzione morale del poeta tragico, che rimunera la virtù e punisce il vizio, non si accorda col pensiero di Aristotile; chè, insistendo lo Scaligero sulla necessità che la tragedia finisca nel dolore, segue che solo il buono deve uscirne vittorioso e solo il cattivo soccombere. Un altro critico del tempo, il Capriano (1555) dimostra che la catastrofe tragica è dovuta all'incapacità di

(1) Daniello, p 38.
(2) *Poet.*, XIII, 7.

certi uomini illustri di condursi con prudenza; e ciò è certo più conforme al pensiero di Aristotile (1).

Si è veduto che un uomo in sommo grado buono non è, secondo Aristotile, indicato ad essere l'eroe ideale della tragedia. Il Minturno tuttavia afferma che, esssendo la tragedia grave ed illustre, pei personaggi illustri, in buona pace di Aristotile, non v'è ragione alcuna perchè le vite di uomini perfetti e di santi cristiani non si possano produrre sulla scena e perchè la vita stessa di Cristo non sia degno argomento di tragedia (2). Questa è anche l'opinione del Corneille, che nell'*examen* al *Polyeucte* cita il Minturno a giustificare il suo caso. Per ciò che riguarda le altre persone della tragedia, il Minturno fa una curiosa distinzione tra caratteri propri della tragedia e caratteri propri della comedia (3): 1.° osserva che nessuna donzella, fatta eccezione delle serve, apparisce in comedia, per la ragione che le fanciulle nelle case dei privati non hanno in costume di venire in cospetto degli uomini, prima che tolgano marito; e sarebbero come infamate dal contatto dei tipi volgari della comedia; le donzelle della tragedia invece sono principesse abituate sin dall'infanzia a trattare e a conversare con gentiluomini; 2.° le donne maritate sono sempre oneste nella comedia e sempre impudiche nella tragedia; se l'amicizia e la tranquillità sono il fine della comedia, come potrebbe questa avere più conclusione lieta e pacifica, ove le donne vi si comportassero da impudiche e ingiuriose ai loro mariti? Tutt'altro è degli amori nella tragedia, che apportano ruina di case e nimistà; 3.° i

(1) *Della vera poetica*, cap. III.

(2) *De Poeta*, p. 182 e segg.

(3) *Arte Poetica*, p. 118 e segg.; così anche lo Scaligero e il Giraldi Cintio.

vecchi s'innamorano nella comedia, non mai nella tragedia; perocchè l'innamoramento del vecchio induce riso, il quale, se è tanto ricercato nella comedia, ripugna affatto alla gravità propria della tragedia. Queste distinzioni naturalmente sono cavate dalla pratica del teatro latino, le tragedie di Seneca da un lato e le comedie di Plauto e di Terenzio dall'altro.

In un luogo della *Poetica* di Aristotile è descritto ciò che si richiede ai caratteri del dramma (1); che debbono essere nobili, adatti, cioè convenienti alla persona alla quale appartengono; naturali, qualcosa oltre che nobili e adatti; infine costanti. Questo passo fece nella Rinascenza e in tutto il periodo del classicismo concepire il carattere in un modo curioso; onde, in omaggio al *decorum*, si esigeva che un vecchio avesse queste o quelle caratteristiche, un giovane certe altre, e così il soldato, il mercante, il fiorentino, il parigino e simili. Questo modo fisso e formale di considerare i caratteri si connetteva alla distinzione dell'ordine sociale, come differenza fondamentale tra caratteri della comedia e caratteri della tragedia; ed in realtà era fondato sul verso dell'*Arte Poetica* di Orazio:

Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores (2),

e sulle descrizioni delle varie caratteristiche degli uomini, nel secondo libro della *Rettorica* di Aristotile.

La dichiarazione del concetto che la Rinascenza ebbe del *decorum* può muovere dall'uno o l'altro di questi due punti di vista. In primo luogo fa duopo

---

(1) *Poet.*, XV, 1-5.
(2) *Ars Poet.*, 154 e segg.

notare che Orazio e dopo di lui i critici del Rinascimento cercano di trasportare nel dominio della poesia le distinzioni di carattere, a cui s'era provato Aristotile nella *Rettorica*. Queste distinzioni erano rettoriche e non estetiche; ed è il motivo per cui Aristotile non vi accenna nella *Poetica;* adoperarsi per introdurle nel campo della poesia ebbe come effetto di irrigidire e cristallizzare i caratteri nel dramma classico; ma che tale tentativo fosse antiestetico è fin troppo palese. In siffatto sistema, la poesia risponde non alla verità ideale della vita umana, ma a certe formole arbitrarie o almeno puramente empiriche della teoria rettorica. Così la Rinascenza fece pel carattere ciò che aveva fatto per tutti gli altri elementi dell'arte; ciascun elemento, una volta distinto e definito nella sua forma, divenne immobile come una necessaria ed inviolabile sostituzione della realtà in tal modo analizzata.

Ma noi possiamo considerare il principio del *decorum* da un altro punto di vista. Una quistione ben più profonda — la quistione delle distinzioni sociali — vi è involta: osservare il *decorum* importava mantenere le distinzioni sociali che formavano la base della vita e della letteratura del Rinascimento. È questo stesso indirizzo che fece sì che la tragedia classica non ammettesse altri caratteri all'infuori di quelli della società più alta. Parlando della poesia narrativa, il Muzio mentre concedeva che i re scendessero tra le masse, considerava come del tutto inverosimile che uno del popolo stringesse anche per un solo istante lo scettro (1). Onde gli uomini distinti per gli accidenti della posizione sociale, per la professione, pel paese, e non per ciò di cui

(1) Muzio, p. 80.

l'arte dovrebbe prendere innanzi tutto conoscenza, il costume, divennero il soggetto della letteratura del classicismo; ed, in quanto ciò è vero, la letteratura perde qualche cosa della profondità ed universalità dell'arte più alta.

Del *decorum* parlano tutti i critici della Rinascenza a cominciare dal Vida (1) e dal Daniello (2); e osservarlo divenne cosa di tale importanza che il Muzio e il Capriano ne fecero ambedue il più grave appunto contro Omero. Il Capriano, paragonando Virgilio ad Omero, afferma che il poeta latino supera il greco in eloquenza, in dignità, in altezza di stile, ma sopratutto in decoro (3): l'evidente volgarità di alcune similitudini di Omero, ed anche degli atti di alcuni dei suoi caratteri sembrarono una colpa delle più gravi al Rinascimento; e fu ciò che indusse lo Scaligero a posporre Omero non solo a Virgilio, ma anche a Museo.

Nel Minturno e nello Scaligero troviamo dei caratteri minutamente analizzati: vi si dice come il poeta dovrebbe fare agire, parlare e vestire giovani e vecchi; e mai in nessuna circostanza sarebbe permesso allontanarsi da quegli schemi. Come conseguenza di tali eccessi, anche quando il poeta ruppe i lacci di siffatti canoni e mirò a riprodurre dei caratteri nel vero senso, incontriamo il carattere, ma non mai lo sviluppo del carattere disegnato nel dramma neo-classico. Il carattere rimase fisso dal principio alla fine del dramma; ed è qui che si può scoprire l'origine dell' « humour » di Ben Jonson. In una delle sue letture, *Del Trattato della Poetica*, il Sal-

---

(1) Pope, I, 165.
(2) *Poetica*, p. 36 e segg.
(3) Capriano, op. cit , cap. V.

viati definisce l'umore « una speciale qualità di natura, per la quale uno è inclinato a una cosa piuttosto che all'altra » (1); e ciò si avvicina di molto al senso in cui la parola fu usata al tempo di Elisabetta. Così il Jonson istesso nell'introduzione all'*Every Man out of his Humour*, esposto ciò che si intendeva dai medici per umore, dice:

> It may, by metaphor, apply itself
> Unto the general disposition:
> As when some one peculiar quality
> Doth so possess a man, that it doth draw
> All his effects, his spirits, and his powers,
> In their confluctions, all to run one way
> This may be truly said to be a humour.

L'origine del termine « humour » come l'intendeva il Jonson non è stata mai studiata a fondo; gli editori del Jonson ne parlano come di cosa speciale alla lingua inglese e come usata la prima volta in questo senso all'epoca di lui. Non è nostro proposito di inoltrarci di più in questa quistione; ma la definizione del Salviati è abbastanza affine a quella del

---

(1) Cod. Magliabechiano, VII, 7, 715; — Il Croce in un interessante studio su « L'Umorismo » pubblicato nel *Journal of Comparative Literature*, 1903, I, 221, dice: « Sulla fine del secolo XVI, *humour* veniva adoperato in Inghilterra in modo conforme alla teoria medica dei quattro umori del corpo umano (sangue, flegma, bile e atrabile), che davan luogo al quattro temperamenti fondamentali; onde *humour* significava anche, in genere, temperamento o carattere. È questo il senso in cui viene adoperato in Ben Jonson e in altri scrittori del periodo elisabettiano. Lo Spingarn ha supposto che almeno in questo senso fosse un italianismo ed ha citato a riscontro un passo del Salviati. Ed altri esempi sono elencati nei vocabolari, presi dal Davanzati e dal Berni. Ma, in verità, non oserei dire che umore = carattere sia piuttosto italiano che di altro paese, trattandosi di un termine derivante, come si è avvertito, da una teoria fisiologica allora comunemente accettata ». Il Croce nondimeno ha in certo modo frainteso il concetto dell'*humour* di Ben Jonson, che non è una semplice disposizione, ma una singolarità predominante nel carattere; ed in questo senso è proprio degli scrittori inglesi del tempo di Elisabetta, e a me sembrò si potesse ravvicinare alle parole del Salviati.

Jonson, per poter dire che l'origine di questo termine, come di tutti gli altri termini e di tutte le idee critiche del secolo XVI in Europa, si deve cercare nella letteratura estetica dell'Italia (1).

IV.

Le unità drammatiche.

Definendo la tragedia, Aristotile dice che la favola deve essere compiuta e perfetta, deve cioè avere unità. Per unità di azione egli non intendeva che fosse una la favola la quale si rigiri intorno a una sola persona; chè, come scrive, « infinitamente vari sono i fatti nella vita di un uomo, che non possono ridursi ad unità; e così anche di un solo uomo sono molte le azioni dalle quali non risulta un'azione sola. Epperò versano nell'errore quanti dei poeti composero un'*Eracleide,* una *Teseide* ed altri poemi di questa fatta, immaginandosi essi che, per essere uno Ercole, ne seguisse anche l'unità della favola » (2). Ed è tutto quel che Aristotile ha in rapporto all'unità di azione. Ma quale è l'origine delle altre due unità — l'unità di tempo e di luogo? (3) Nella *Poetica* non v'è che un'unico punto in cui si accenni ai limiti di tempo dell'azione tragica; e non ve n'ha affatto in cui si parli dell'unità di luogo. Aristotile

---

(1) Un'altra espressione del Jonson « small Latin and less Greek » si può forse ravvicinare a quella del Minturno: « poco del Latino e pochissimo del Greco » (*Arte Poetica*, p. 158).

(2) *Poet.*, VIII, 1-4.

(3) Quando questo capitolo era da poco stampato, vide la luce l'importante lavoro del Dr. Ebner, *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien* (Cf. *Giorn. Stor. della Lett. ital.*, XXXIV, 99 e segg.); ma le ricerche nostre, benchè proseguite indipendentemente, hanno dato, salvo qualche particolare, conclusioni identiche.

dice che l'azione della tragedia e quella dell'epopea differiscono nella lunghezza « perchè la tragedia fa tutto il possibile di svolgersi in un giro di sole o poco più, mentre l'epopea è illimitata nel tempo » (1). Questo luogo è la constatazione incidentale di un fatto storico, una semplice deduzione della pratica della tragedia greca; e Aristotile non pensò mai di darlo come una legge inviolabile del dramma. Delle tre unità che hanno avuto tanta parte nel moderno dramma classico, quella di azione era la principale e, in verità, la sola che Aristotile conoscesse o inculcasse. Ma da quel suo cenno ai limiti di tempo osservati nella tragedia greca, la Rinascenza ricavò l'unità di tempo, e dedusse anche l'unità di luogo, della quale non è motto di sorta in Aristotile o in altro qualsiasi degli scrittori antichi. È ai critici italiani della Rinascenza e non a quelli francesi del secolo XVII che il mondo deve le tre unità. L'attenzione dei dotti fu la prima volta richiamata su questo fatto una ventina di anni fa dalla monografia di uno scrittore svizzero, H. Breitinger: *Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille;* ma il graduale sviluppo e la formulazione delle tre unità non sono stati mai sistematicamente studiati. Noi cercheremo qui di tracciare la loro storia durante il secolo XVI e di spiegare il processo col quale si svolsero.

Il primo cenno all'unità di tempo nella letteratura moderna è da cercare nel *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie* del Giraldi Cintio. Questi dice che comedia e tragedia sono simili fra l'altro perchè ambedue fingono l'avvenimento della loro azione nello spazio di un giorno, ovvero di poco più (2); e

(1) *Poet.*, V, 4.
(2) Giraldi Cintio, II, 10 e segg.

così pel primo converte la constatazione di un fatto storico, quale è in Aristotile, in una legge drammatica; di più, egli muta la frase che la tragedia si restringe a « un giro di sole » nell'espressione più definita di « un giorno »; Euripide negli *Eraclidi,* osserva pure, a causa della grande distanza tra i luoghi in cui si svolge l'azione, non ha potuto contenerla nello spazio di un giorno. Ora, siccome Aristotile deve aver conosciuti molti dei migliori drammi greci, adesso perduti, è probabile che in essi l'azione non fosse strettamente confinata nei limiti di un giorno; intenzione di Aristotile quindi era di concedere al dramma uno spazio di tempo un po' più lungo che un giorno. Ciò posto, l'unità di tempo entra a far parte della teoria drammatica tra il 1540 e il 1545; ma non fu che un secolo circa più tardi che si fissò a regola inviolabile della letteratura drammatica della Francia e del mondo.

Nel Robertelli (1548) la frase di Aristotile « un giro di sole » è ridotta ad un giorno artificiale di dodici ore; essendo la tragedia imitazione di una azione unica e non interrotta, ed avendo il popolo l'abitudine di dormire la notte, par giusto che la favola non oltrepassi un giorno artificiale. E ciò vale anche per la comedia, che nella lunghezza della favola non differisce punto dalla tragedia (1). Il Segni (1549) si scosta dal Robertelli e sostiene che per un giro di sole è da intendere non il giorno artificiale di dodici ore, ma il giorno naturale di ventiquattro; perchè i vari argomenti trattati dalla tragedia e anche dalla comedia (adulterii, omicidii e simili) sono tali che accadono più verosimilmente di notte;

---

(1) ROBERTELLI, pp. 50, 275 o appendice, p. 45. Cf. il comentario all'*Ars Poetica* di Orazio del LUISINO, 1554, p. 40.

e all'osservazione che la notte è il tempo dalla natura destinato al riposo, risponde che la gente disonesta agisce contro le leggi della natura (1). In questo momento dunque cominciò la controversia storica intorno al vero valore della frase aristotelica « un giro di sole »; e tre quarti di secolo appresso, nel 1613, il Beni poteva citare tredici opinioni differenti a questo proposito.

Il Trissino nella *Poetica* (1563) parafrasa così il luogo di Aristotile, dove è parola dell'unità di tempo: « E ancora nella lunghezza sono differenti; per ciò che la tragedia termina in un giorno, cioè in un periodo di sole o poco più; ma gli eroici non hanno tempo determinato; sì come ancora da principio ne le Tragedie e Comedie si soleva fare e ancor oggi dagl'indotti poeti si fa » (2). Qui per la prima volta, nota un critico francese, l'osservare o no l'unità di tempo è dato come un indice di distinzione tra il poeta dotto e l'indotto (3). È evidente che il Trissino vede nell'unità di tempo un principio artistico che ha contribuito a sollevare la poesia drammatica dallo stato informe e caotico del dramma medioevale; sicchè l'unità drammatica diviene non solo una legge, ma l'unico segno al quale si distingue l'artista drammatico dall'inesperto compilatore di drammi popolari.

In nessuno degli scrittori fin qui ricordati si accenna ancora all'unità di luogo per la ragione che non vi si allude punto nella *Poetica* di Aristotile; particolare interesse ha la discussione del Maggi sull'unità di tempo, nel suo comento alla *Poetica*, perchè

---

(1) B. Segni, p. 170, V.
(2) Trissino, II, 95
(3) Brunetière, I, 69.

essa appunto prepara la via alla terza unità. Il Maggi si sforza di dichiarare logicamente la ragione dell'unità di tempo (5): perchè la tragedia dovrebbe essere limitata quanto al tempo e non l'epopea? La differenza, secondo lui, sta nel fatto che il dramma è rappresentato sul palco sotto i nostri occhi; e quando vedessimo le azioni di tutto un mese rappresentate nel tempo richiesto all'esecuzione dell'opera, cioè in due o tre ore, non vi presteremmo punto fede. Per esempio, dice il Maggi, se in una tragedia si spedisse un ambasciatore in Egitto e lo si facesse tornare in un'ora, non ne riderebbe il pubblico? Nell'epopea, al contrario, non vediamo le azioni rappresentate e non sentiamo alcun bisogno di limitarle a un determinato tempo. Ora è da notare qui che tale limitazione poggia sull'idea di rappresentazione; la durata dell'azione del dramma istesso deve coincidere colla durata della rappresentazione sul teatro: questo è il principio che condusse all'unità di luogo e su cui essa si fonda. Limitate il tempo dell'azione al tempo della rappresentazione, e segue che il luogo dell'azione deve essere limitato al luogo della rappresentazione; naturalmente siamo innanzi a un realismo che non s'accorda affatto colla vera illusione drammatica; ma appunto quasi esclusivamente nel dramma il classicismo ebbe di mira un realismo più minuto di quello che potrebbe giustificarsi coi canoni di Aristotile. Nel Maggi i primi segni dell'unità di luogo sono evidenti, in quanto trova che le esigenze della rappresentazione non permettono ad un ambasciatore o ad altro carattere del dramma di essere inviato molto lontano dal luogo

---

(1) MAGGI, p. 94

dove l'azione si rappresenta. Più l'azione e la rappresentazione coincidono, più palese diviene il bisogno di restringere il luogo e il tempo, e fu su questo principio che lo Scaligero e il Castelvetro, un po' più tardi, costruirono in forma definitiva le tre unità.

Lo Scaligero (1561) veramente non afferma in modo diretto l'unità di tempo; ma che, ciò non ostante, vi accenni, non si potrebbe negare. Prima di tutto, egli domanda che i fatti siano così immaginati e disposti, che si avvicinino il più che possibile alla realtà (*ut quam proxime accedant ad veritatem*) (1): ciò che equivale a dire che la durata dell'azione, il luogo dove e il modo come si svolge debbono corrispondere più o meno esattamente alla rappresentazione stessa. Il poeta drammatico deve sopratutto mirare a riprodurre le condizioni reali della vita. Il verosimile, il *vraisemblable,* nel senso etimologico della parola, sarà il criterio sovrano del componimento. Non basta che lo spettatore sia soddisfatto dell'azione, come tipica di azioni analoghe nella vita; è necessario abbia luogo un'illusione assolutamente perfetta; lo spettatore deve interessarsi ai fatti della favola, come se fossero quelli della vita reale.

Questa nozione del *verosimile* e del suo effetto di completa illusione sull'animo del pubblico prevalse in tutto il periodo classico; ed ebbe propugnatore un critico della forza del Voltaire. Quindi, come il Maggi osservò pel primo, se il poeta nelle poche ore richieste a rappresentare il dramma, facesse da alcuno dei suoi personaggi compiere azione, che nella realtà non richiede meno di un mese, l'impressione di verità e di completa illusione mancherebbe. « Però,

---

(1) SCALIGERO, III, 96. Così il Robertelli dice che la tragedia rappresenta cose « *quae multum accedunt ad veritatem ipsam* ».

scrive lo Scaligero, non mi garbano punto quelle battaglie o assalti che avvengono in due ore sotto le mura di Tebe; nè poeta accorto dovrebbe in un attimo far andare alcuno da Delfi a Tebe o da Tebe ad Atene. In Eschilo, Agamennone è sepolto, dopo essere stato ucciso, e Lica è gettato nel mare; ma ciò non è possibile sia rappresentato, senza fare violenza alla verità. Quindi è che il poeta dovrebbe scegliere argomenti brevi il più che sia possibile e ampliarli con episodi e particolari..... Tutta l'azione del dramma compiendosi in sei o otto ore, non è verosimile (*haud verosimile est*) che in sì breve spazio di tempo si sollevi una tempesta e una nave sia sbattuta tanto lontano sul mare, donde non si vegga più terra ».

L'unità di tempo non si poteva domandare in termini più chiari e più recisi; ma sarebbe un errore credere che in questo passo si decida anche dell'unità di luogo (1). Quando lo Scaligero dice che il poeta non dovrebbe far passare alcuno dei suoi personaggi da Delfi a Tebe o da Tebe ad Atene in un attimo, intende di esigenze di tempo, non di luogo. In questa, come in molte altre cose, egli non fa che seguire il Maggi, il quale come si è visto dice esser ridicolo che un poeta drammatico mandi un ambasciatore in Egitto con un messaggio e ne lo faccia tornare in un'ora. Le persone, secondo lo Scaligero, non debbono andare da Delfi a Tebe in un momento, non perchè occorra che l'azione si svolga necessariamente in un sol luogo, ma perchè non si può con verosimiglianza percorrere grandi distese in breve spazio di tempo. Ciò è un avvicinarsi all'unità di luogo; e se lo Scaligero avesse di questa discussione

(1) Come pretende il LINTILHAC, *De Scal. Poet.*, p. 32.

raccolte tutte le conseguenze logiche, sarebbe certo arrivato a dare le tre unità. Ma dimandando che l'azione rispondesse il più che possibile alla realtà, o, in altre parole, insistendo a che l'azione coincidesse colla rappresentazione, lo Scaligero contribuì più che alcun altro dei suoi predecessori alla ricognizione finale dell'unità di luogo.

Nel Minturno (1) e nel Vettori (2) scorgiamo una tendenza a restringere la durata dell'azione epica, come della tragica. Si è visto che Aristotile dice chiaro che, se la tragedia fa tutto il possibile per svolgersi in un giro di sole o poco più, l'epopea è illimitata nel tempo; il Minturno nondimeno scrive: « E chi ben mirerà nelle opere dei più pregiati autori antichi, troverà che la materia delle cose addutte in scena in un dì si termina o non trapassa lo spatio di due giorni, sì come dell'Epica più grande e più lunga s'è detto che non sia più d'un anno » (3). Questi limiti il Minturno li deduce dall'esempio di Omero e di Virgilio (4): l'azione dell'*Iliade* comincia il decimo anno della guerra di Troia e dura dodici mesi; l'azione dell'*Eneide* comincia sette anni dopo che Enea si partì di Troia e anch'essa non dura più di un anno.

Ed eccoci al Castelvetro, che fu il primo trattatista a concepire l'unità di luogo e a dare così alle tre unità la loro forma definitiva. Abbiamo visto che la teoria drammatica del Castelvetro si fonda interamente sulla rappresentazione scenica e che tutte le leggi del dramma sono ricavate dalle esigenze del

---

(1) *De Poeta*. pp. 185, 281.
(2) VETTORI. p. 250.
(3) *Arte Poetica*. pp. 71, 117.
(4) *Ibid*.. p. 12.

teatro. Ora, il palco è un luogo circoscritto e la favola deve essere rappresentata su di esso in un periodo di tempo limitato dai bisogni fisici degli spettatori; ed è da questi due fatti che il Castelvetro deduce le due unità di tempo e di luogo. Pur asserendo che Aristotile ha per *cosa fermissima e verissima* che l'azione tragica non può oltrepassare lo spazio di un giorno artificiale di dodici ore, ritiene che egli non conoscesse la vera ragione di siffatto termine (1). Nel settimo capitolo della *Poetica,* Aristotile scrive che la favola deve esser tale per lunghezza che vista una volta possa tenersi facilmente a memoria. Ma se questa fosse la vera ragione, incalza il Castelvetro, si converrebbe restringere anche la favola dell'epopea alla materia di poche ore. La differenza tra epopea e dramma sotto questo rispetto è da cercare nella natura affatto diversa della poesia narrativa e rappresentativa (2). La poesia narrativa può in breve spazio di tempo raccontare cose che sono avvenute in molti giorni o mesi od anche anni; non così la poesia drammatica, la quale spende tante ore in rappresentare le cose, quante ce ne vogliono a farle nella realtà. Nell'epopea le parole possono presentare al nostro intelletto cose distanti di luogo e di tempo; ma nella tragedia tutta l'azione si svolge sotto i nostri occhi ed è quindi limitata a quello che noi possiamo realmente vedere coi nostri sensi, cioè a quel piccolo spazio di tempo e a quel piccolo spazio di luogo in cui i rappresentatori dimorano occupati in azione e non in altrove nè in altro tempo. Ma come il luogo stretto è il palco, così il tempo stretto è quello in cui gli spettatori possono a loro agio ri-

(1) CASTELVETRO, *Poetica*, pp. 157, 170.
(2) *Ibid.*, pp. 57, 109.

manere sedendo in teatro per una intera rappresentazione; e questo tempo, tenuto conto delle necessità fisiche del pubblico, quali mangiare, bere e dormire, non può passare un giro di sole. In tal modo l'unità di tempo non solo è necessaria al dramma, ma nel fatto è impossibile al poeta drammatico non osservarla, anche quando lo volesse: una conclusione che naturalmente è la *reductio ad absurdum* di tutta la dottrina.

In un altro luogo, il Castelvetro presenta con meno parole la legge delle unità nella forma definitiva, nella quale restarono in tutto il periodo del classicismo: « La mutazione tragica non può tirar con esso seco se non una giornata et un luogo » (1). Le unità di luogo e di tempo sono di tal peso che quella di azione, l'unica che Aristotile richieda nel dramma, è loro interamente subordinata. Infatti il Castelvetro dice a chiare note che l'unità di azione non è necessaria al dramma, ma è una pura conseguenza dei confini di luogo e di tempo: « Nella tragedia et nella comedia, scrive, la favola contiene una attione sola, non perchè la favola non sia atta a contenere più attioni; ma perchè lo spatio del tempo al più di dodici hore, nel quale si rappresenta l'attione et la strettezza del luogo nel quale si rappresenta l'attione non permettono moltitudine di attioni » (2). In modo simile il Castelvetro vuole le tre unità nell'epopea; quantunque l'azione epica possa spaziare in molti luoghi e in diversi tempi, nondimeno, come torna a maggior lode e a maggior diletto scegliere un'azione semplice, così è preferibile

---

(1) CASTELVETRO, *Poetica*, p. 534. Cf. BOILEAU, *Art Poet.*, III, 45.
(2) CASTELVETRO, *Poetica*, p. 179.

che si mantenga anche in brevi confini di tempo e di luogo; in altre parole, più il poeta epico cercherà di tenersi all'unità di luogo e di tempo e meglio sarà (1). Inoltre, il Castelvetro fu il primo non solo a dare alle unità la loro forma definitiva, ma anche ad attribuire loro forza di leggi inviolabili del dramma; e ne parla e ne riparla tante volte nella sua esposizione della *Poetica* (2). Questa dunque è l'origine delle unità e deve essere oramai chiaro quanto poco esse meritino il titolo di *unità aristoteliche* o, come un critico moderno con uguale inesattezza le chiama, di « *unités scaligériennes* » (3). E neppure, per quel che si è visto, furono la prima volta formulate in Francia, come si credette nel XVII e XVIII secolo. Così il Dryden dice che « l'unità di luogo benchè fosse osservata dagli antichi, non fu mai tra le loro regole; infatti non si trova nè in Aristotile, nè in Orazio, nè in alcun altro che ha scritto di ciò; finchè nel secolo nostro i poeti francesi pei primi ne fecero un precetto del teatro » (4). Si può dunque affermare che proprio come l'unità di azione è per eccellenza l'unità aristotelica, così le unità di tempo e di luogo sono senz'alcun dubbio unità italiane. Esse entrano nella letteratura critica d'Europa sin dal tempo del Castelvetro; e si può quasi dire siano state l'ultimo contributo dell'Italia alla critica letteraria. Due anni dopo che il Castelvetro le promulgò, vennero introdotte in Francia e

---

(1) CASTELVETRO, *Poetica*, pp. 534, 535.

(2) Oltre quelli già citati, altri passi della *Poetica*, in cui il Castelvetro parla delle unità, sono nelle pp. 163-165, 168-171, 191, 397, 501, 527, 531-536, 692, 697, ecc.

(3) LINTILHAC, in *Nouvelle Revue*, LXIV, 541.

(4) *Essay of Dramatic Poesy*, p. 31.

una dozzina di anni più tardi in Inghilterra. Tuttavia non fu prima del 1636 che divennero stabili nella moderna letteratura drammatica, come risultato della controversia sul *Cid;* cioè presso a poco un cent'anni dopo che l'unità di tempo è la prima volta menzionata nella critica italiana.

V.

La Comedia.

Tutto quel che i critici di quest'epoca scrissero della comedia riducesi a una discussione ed elaborazione del poco che Aristotile dice della materia di essa nella *Poetica.* Si ricorderà che, a giudizio di Aristotile, la tragedia differisce dalla comedia per ciò che la prima imita le azioni dei migliori e la seconda le azioni de' peggiori. La comedia presenta caratteri inferiori a quelli della tragedia — caratteri certo inferiori, ma non cattivi nel vero senso della parola. « Il ridicolo è solo una parte dell'ignobile: lo si può definire un cotal sviamento ed una cotal bruttezza nè dolorosa, nè perniciosa. Così per esempio, è noto che la maschera comica è un che di brutto e di stravolto, senza espressione di dolore » (1). Su queste brevi linee i trattatisti italiani costruirono un corpo di dottrine intorno al comico; in essi tuttavia non si avverte il minimo tentativo di spiegare la teoria della *comedia dell'arte,* tutta indigena. Le comedie classiche di Plauto e di Terenzio furono i modelli e la *Poetica* di Aristotile la guida di tutte le discussioni al proposito, durante la Rinascenza. La distinzione tra i caratteri della comedia e quelli della tragedia

(1) *Poet.*, VI. Cf. *Rhet.*, III, 18.

è stata già dichiarata a sufficienza; non resta che esaminare il più brevemente possibile le diverse definizioni che si dettero della comedia nel Rinascimento e l'officio che le fu attribuito.

Secondo il Trissino (1563), il poeta comico imita le azioni peggiori e al solo scopo di condannarle. Come la tragedia consegue il suo fine colla misericordia e colla tema, così la comedia l'ottiene col dileggiare e biasimare le cose brutte e cattive (1); ma essa non imita ogni sorta di vizi, sibbene quelli che sono ridicoli; cioè, azioni comiche di caratteri vili ed oscuri. Il riso vien da diletto e da piacere che si prova di cose che partecipano di bruttezza; noi non ridiamo di una bella donna, di una magnifica gioia o di una soave musica; ma una faccia brutta e distorta, una parola sciocca, un movimento goffo ci fa ridere. Neanche ridiamo del bene degli altri: chi trova danaro, per esempio, è oggetto non di riso, ma d'invidia; ma ridiamo pur troppo di uno che cada nel fango, perchè, come Lucrezio dice, fa sempre piacere rimirare in altri ciò che non si trova in noi. Onde possiamo conchiudere che un male piccolo, cioè non doloroso nè mortifero, che vediamo in altri e che non crediamo sia in noi ci reca più che tutto piacere o riso (2). Nel trattato *De ridiculis*, che il Maggi fa seguire al suo comento alla *Poetica*, è accettato il concetto del ridicolo di Ari-

---

(1) TRISSINO, II, 120. Cf. BUTCHER, p. 203 e segg.

(2) TRISSINO, II, 127-130. Sembra che il Trissino segua CICERONE, *De Orat.*, II, 58 e segg. Da queste discussioni degli italiani sul comico ebbe origine la teoria del riso formulata dall'Hobbes e dopo di lui dall'Addison. Per le discussioni della Rinascenza intorno alle facezie ed all'umore, prima che pigliasse voga la *Poetica* di Aristotile, cf. il terzo ed il quarto libro del *De Sermone* del PONTANO e il secondo libro del *Cortigiano* del CASTIGLIONE.

stotile, aggiuntavi l'*admiratio*. Il Maggi insiste sull'idea dell'inaspettato o nuovo, non ridendo noi di un difetto brutto senza dolore, che ci sia molto famigliare o già noto da tempo (1).

Secondo il Robertelli (1548), la comedia, come ogni altra forma di poesia, imita i costumi e le azioni degli uomini e mira a indurre riso ed allegria. Ma d'onde il riso? Ciò che è malvagio ed osceno dispiace all'uomo dabbene, ciò che è tristo e compassionevole causa pietà e timore; desta dunque riso solo ciò che è leggermente volgare o turpe (*subturpiculum*). L'opinione dunque che prevalse nel Rinascimento fu che ufficio della comedia fosse di sparger di ridicolo i difetti di minor conto. Il Muzio (1551) infatti, come il Sidney e Ben Jonson più tardi, si duole che gli scrittori comici del tempo suo attendessero più a far ridere che a ritrarre il carattere o i costumi:

> Intenta al riso
> Più ch'a i costumi.

Il Minturno all'incontro osserva che la comedia non è da condannare, perchè muove il riso; coll'ilarità comica si impedisce che gli spettatori divengano essi medesimi dei buffoni: e col ridicolo di cui si coprono i fatti d'amore si ottiene che questi siano evitati per l'avvenire. La comedia è il miglior mezzo morale per correggere gli uomini; è ciò che Cicerone dice *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*. Questo detto attribuito da Donato al grande oratore latino torna in tutte le discussioni drammatiche della Rinascenza (2), e riecheggia in un passo celebre dell'*Amleto;* anche il Cervantes lo cita nel

(1) Maggi, p. 307. Cf. Hobbes, *Human Nature*, 1650, IX, 13.
(2) Cf. B. Tasso, II, 515; Robertelli, p. 2, etc.

Don Quijote (1); il Lasca, nel prologo all'*Arzigogolo*, se la piglia coi poeti comici del suo tempo in questo modo: « Delli svarioni, delle disuguaglianze, delle contraddizioni, delle disonestà e delle discordanze poi non ne tengono conto, perciocch'ei non sanno che le comedie vogliono essere immagine di verità, esempio di costumi e specchio di vita »; precisamente quel che sostiene lo Shakespeare, quando per bocca di *Amleto* avverte gli attori « di non far violenza alla natura; gli eccessi di qualunque sorta guastano lo spettacolo, il cui fine, prima ed ora, fu ed è d'essere uno specchio della natura, di mostrare il suo sembiante alla virtù, all'infamia la sua immagine, ad ogni età e a ogni corso d'anni le sue forme ed impronte » (2).

La grande importanza che lo Scaligero (1561) dà alla comedia e veramente alla poesia satirica e didascalica in genere, è uno dei tanti indizi degli ideali neo-classici che si venivano maturando nella Rinascenza. Egli trova assurdo ciò che, secondo lui, avrebbe detto Orazio, la comedia cioè non essere poema: nonchè poema, è il primo e il più perfetto di tutti i poemi, imitando un argomento inventato di sana pianta dal poeta (3); e la definisce: Un poema drammatico fatto di intrighi (*negotiosum*), in istile popolare e con fine lieta (4). I caratteri della comedia sono di preferenza vecchi, servi, cortigiane, tutti di umile condizione e originari di piccoli villaggi; l'azione esordisce piuttosto torbidamente, ma si chiu-

(1) *Don Quijote*, IV, 21.

(2) *Amleto*, III, 2.

(3) Scaligero, *Poet.*, I, 2. Il Castiglione, nel secondo libro del *Cortigiano*, dice che il poeta comico, meglio che alcun altro, rende la vera immagine della vita umana.

(4) *Poet.*, I, 5.

de nella gioia; e lo stile non sarà nè alto nè basso: « giuochi, banchetti, nozze, orgie, astuzie di servi e inganni di vecchi » le forniranno il tema (1).

La teoria della comedia nel secolo XVI in Italia fu interamente classica, e la pratica nella maggior parte conforme alla teoria. Qualche volta si sentono parole di scontento e di rivolta, sopratutto nei prologhi di lavori popolari. Il Lasca, per esempio, nel prologo alla *Strega* protesta con un tono di sfida contro l'inviolabile autorità di Aristotile e di Orazio; e nel Prologo alla *Gelosia* si rivendica il diritto di prendere gli argomenti dal mondo circostante piuttosto che da Plauto e da Terenzio. Il Cecchi, l'Aretino, il Gelli ed altri scrittori comici non si esprimono diversamente (2); ma nel fatto tutte queste proteste non approdarono a niente; chè i comediografi e più i critici si lasciarono guidare dall'esempio e dalla teoria classica. Forme drammatiche, come l'improvvisata *Comedia dell'arte*, ebbero grande influenza sulla comedia europea in genere e quella francese in ispecie, nessuna sulla critica letteraria del Rinascimento italiano.

---

(1) *Poet.*, III, 96.

(2) SYMONDS, *Ren. in Italy*, V, pp. 124 e segg., 533 e segg., ha raccolte simili proteste dalle prefazioni alle comedie del Cinquecento.

CAPITOLO IV.

LA TEORIA DELLA POESIA EPICA.

La poesia epica fu tenuta in grandissimo onore nel Rinascimento ed anche nel periodo del classicismo; il Vida la considerò come la più nobile forma di poesia (1); e un secolo più tardi, non ostante i successi della tragedia in Francia, il Rapin non professava opinione diversa (2). Varie sono le cause di questo culto: la medioevale venerazione per Virgilio come poeta e la sua popolare apoteosi, come profeta e mago; la decadenza in cui, nell'età di mezzo, andò la letteratura drammatica, ridotta nelle mani di attori erranti, gli *histriones* e i *vagantes;* la forma affatto irregolare delle *moralità* e dei *misteri*; l'oblio relativo della tragedia greca e simili. Ma Aristotile (3), fra tutte le specie di poesia, aveva anche dato il primo posto alla tragedia; e di qui avvenne che la riverenza tradizionale per Virgilio ed Omero e la fede cieca ad Aristotile si trovassero in aperto contrasto. Il Trissino (1561) parafrasa l'argomento di Aristotile in favore della tragedia; ma osserva che, ciò nondimeno, il mondo è unanime nel mettere Omero e Virgilio al di sopra di quanti furono poeti tragici prima e dopo di loro (4). Coll'animo

---

(1) Pope, I, 133.
(2) Rapin, 1674, II, 2.
(3) *Poet.*, XXVI.
(4) Trissino, II, 118.

tra il sì e il no, conchiude lasciando al lettore di giudicare qual sia più eccellente poema, l'epopea o la tragedia.

I.

Del poema epico.

L'*Ars Poetica* del Vida, pubblicata nel 1527, ma scritta sette e più anni innanzi, è il primo esempio nei tempi moderni di quel genere di poemi critici, al quale appartengono l'*Ars Poetica* di Orazio, l'*Art Poétique* del Boileau, l'*Essay on Criticism* del Pope; ed è condotta interamente su quella di Orazio; solo che, dove Orazio fa oggetto speciale di studio il dramma, il Vida, pigliando a modello l'*Eneide*, tratta dell'epopea. Poichè di questa nella *Poetica* di Aristotile non erano che cenni incompleti e frammentari, la Rinascenza si trovò nella necessità di trarre le leggi del poema eroico e dell'artifizio poetico in generale dalla pratica di Virgilio: onde le opere critiche del Regolo (1563), del Maranta (1564) e del Toscanella (1566) sull'*Eneide*. Le qualità ovvie ed anche accidentali in essa rilevate, nelle mani del Vida, divengono le leggi fondamentali della poesia epica; e i precetti così dettati non hanno più che carattere rettorico e pedagogico e riguardano quasi esclusivamente l'invenzione, la disposizione, l'eleganza, lo stile poetico. Oltre, il Vida non va: non definizione dell'epopea, non ricerca del suo ufficio, non ombra di analisi di ciò che sarebbe necessario a una narrazione; una teoria della poesia, nel vero senso, nel trattato del Vida non si trova.

Il Daniello (1536) tocca di volo dell'epopea e la definizione che ne dà, ha tutto il colore del tempo: il

poema eroico è imitazione dei più eccelsi fatti degli imperatori e di altri uomini magnanimi e valorosi nelle armi (1), una definizione che risale fino all'oraziano:

Res gestae regumque ducumque et tristia bella (2).

Quegli che primo introdusse nella moderna critica letteraria la teoria aristotelica dell'epopea fu il Trissino (1563); il quale nella sesta parte della *Poetica* si occupa quasi esclusivamente della poesia epica. L'epopea s'accorda colla tragedia in quanto imita anch'essa le gesta e i costumi dei più prestanti, e anch'essa deve essere di una sola azione; ne differisce in quanto non riconosce limiti di tempo. Pur ritenendo che l'unità di azione fosse essenziale all'epopea, la quale veniva così a contraddistinguersi dai poemi narrativi non propriamente epici, la Rinascenza credette che la vastità del disegno e l'abbondanza degli episodi fossero necessari al carattere grandioso di essa (3). Onde il Muzio scrive:

Il poema sovrano è una pittura
De l'universo, e però in sè comprende
Ogni stilo, ogni forma, ogni ritratto.

Di più, il Trissino afferma che i *versi sciolti* sono quelli che meglio si convengono al poema eroico, la forma spezzata delle stanze essendo inadatta a materia continuata; perciò censura il Boccaccio, il Boiardo e l'Ariosto, i cui romanzi, calpestando la legge dell'unità posta da Aristotile, non gli sembrano epopee. Riprende anche i poeti romanzeschi che de-

---

(1) Daniello, p. 34.
(2) *Ars Poet.*, 73.
(3) Trissino, II, 112 e segg.

scrivono cose inverosimili: Aristotile dice espressamente di preferire l'impossibile credibile al possibile incredibile.

Il Minturno a sua volta definisce l'epopea, modificando appena o parafrasando la definizione della tragedia di Aristotile; l'epica è l'imitazione di un fatto grave e chiaro, perfetto, compiuto, e di giusta grandezza, col dir soave, senza musica e senza ballo, or narrando semplicemente, ora introducendo persone in atto e in parole; acciocchè e per la pietà e per la paura delle cose imitate, purifichi l'animo di tali affetti con piacere e profitto (1); dove il Minturno, al pari del Giraldi Cintio, riconosce all'epopea l'istessa purificazione della pietà e del timore propria della tragedia. L'epopea è da anteporre alla tragedia, perchè il poeta epico meglio di tutti accende quell'ammirazione pei grandi eroi, che è ufficio proprio del poeta di destare; e quindi raggiunge con maggior pienezza che alcun mai il fine della poesia. Ciò per altro è vero soltanto nella miglior poesia del genere, chè il Minturno distingue tre classi di poeti narrativi: gli infimi o *bucolici*, i mediocri o *epici*, che non hanno altro fuori del verso, i sommi o *heroici*, i quali narrano la vita di un solo eroe, in versi magnifici (2). Il Minturno batte sull'unità dell'azione epica, e, partendo contro Aristotile, ne restringe, come s'è visto, il tempo ad un anno. La libertà e l'ampiezza dei romanzi menano i difensori dell'epopea classica a questi rigorismi. Secondo lo Scaligero, l'epica, che è la norma per cui gli altri poemi si possono giudicare e che è il primo di tutti, descrive

---

(1) *Arte Poetica*, p. 9.
(2) *De Poeta*, pp. 105, 106.

heroum genus, vita, gesta (1). Anche qui chi ispira è Orazio. D'Aristotile v'ha poco o niente nello Scaligero; il quale segue il Venosino nel vietare al poeta epico di rifarsi *ab ovo* nel racconto della sua storia, e in parecchi altri particolari.

Il Castelvetro (1570) si allontana da Aristotile a proposito dell'unità della favola epica, per la ragione che la poesia è rassomiglianza della storia e quindi può fare tutto ciò che la storia fa. La poesia calca la vestigia della storia e da questa differisce solo in ciò che la materia della storia è già avvenuta, mentre la materia della poesia non è mai avvenuta, ma è possibile ad avvenire; per cui, se la storia narra l'intera vita di un solo eroe, senza guardare all'unità, non v'è motivo perchè alla poesia non sia lecito fare altrettanto. L'epopea può narrare più azioni di una sola persona, un'azione sola di una gente o molte azioni di molte genti; ch'essa imiti un'azione di una persona sola, come vuole Aristotile, non è punto necessario; se fa così, è semplicemente per mostrare l'abilità e l'eccellenza del poeta (2).

II.

Epopea e romanzo.

Alla discussione sull'unità epica si connette una delle più importanti quistioni critiche dibattute nel secolo XVI — la quistione dell'unità del romanzo. L'*Orlando Furioso* dell'Ariosto e l'*Orlando Innamorato* del Boiardo furono scritti, quando le regole di Aristotile non erano ancora divenute parte

(1) *Poet.*, III, 95.
(2) Castelveteo, *Poetica*, p. 178 e segg.

della letteratura critica d'Italia; e, allorchè si scoprì che essi violavano le leggi fondamentali dell'epopea esposte nella *Poetica*, il Trissino mise mano ad un poema eroico in cui i precetti di Aristotile sarebbero stati uno per uno osservati. E infatti l'*Italia Liberata*, compiuta nel 1548, dopo venti anni di studio, è la prima epopea moderna, nel vero senso aristotelico. Con Aristotile a guida e Omero a modello, il Trissino costruisce scrupolosamente e meccanicamente un'epopea di una sola azione; e, dedicandola all'imperatore Carlo V, attacca tutti i poemi, che non osservino l'unità di azione, come forme bastarde; i *romanzi* e implicitamente anche l'*Orlando Furioso*, non rispondendo a quest'essenziale requisito, cadono sotto la sua censura; d'onde una controversia che durò fino al principio del secolo seguente e che in un certo senso si può dire rimanga indecisa anche oggi.

Il primo a levarsi in armi per difendere gli scrittori di *romanzi* fu il Giraldi Cintio, che giovane aveva personalmente conosciuto l'Ariosto, e che all'uopo scrisse il *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, nell'aprile del 1549. I capisaldi della sua difesa sono due. In primo luogo, il Giraldi osserva che il romanzo è una forma di poesia che Aristotile non conobbe e alla quale non possono applicarsi le sue regole; in secondo luogo, la letteratura toscana, differente come n'è per la lingua, lo spirito e i sentimenti religiosi, non deve e in verità non può tenersi alle regole della letteratura greca, ma obbedirà piuttosto alle leggi dello sviluppo e delle tradizioni proprie. Sotto gli occhi l'Ariosto e il Boiardo, il Giraldi si mette a compilare i canoni del *romanzo*. Il romanzo imita azioni illustri con parlare soave, per insegnare agli uomini l'onesta vita e i buoni costumi; chè questo si dee proporre per fine qua-

lunque buon poeta, come il Giraldi crede abbia detto lo stesso Aristotile (1). Ogni poema eroico è imitazione di azioni illustri, ma il Giraldi, come il Castelvetro venti anni più tardi, distingue parecchie forme di poema eroico, secondo che imita un'azione di un uomo, molte azioni di molti uomini o molte azioni di un solo uomo; la prima è l'epopea, le cui leggi sono nella *Poetica* di Aristotile; la seconda è il poema romanzesco fatto alla maniera di quelli del Boiardo e dell'Ariosto; la terza è il poema biografico, tipo la *Teseide* e simili opere, che cantano tutta la vita di un eroe.

Queste forme dunque devonsi riguardare come tre distinte e legittime specie di poesia, essendo la prima un poema epico nello stretto senso aristotelico e le altre due cadendo sotto il capo generale di *romanzi*. Delle due forme di *romanzi*, la biografica preferisce soggetti storici; invece i migliori autori della forma più propriamente romantica, che imitano molte azioni di molti uomini, hanno inventata la loro materia. Orazio vuole che un poema eroico non si apra col narrare i primi vagiti dell'eroe; ma non s'intende, dice il Giraldi, perchè l'intera vita di un uomo valoroso, che ci procura diletto sì grande e sì raffinato nelle opere di Plutarco, non ci dovrebbe piacere anche più, quando fosse narrata in bei versi da gentile e saggio poeta (2). Però in un'epopea vera e propria, in un poema cioè di una sola azione, sarà bene cominciare cacciandosi fin dal principio *in medias res*. Se al contrario si vuole imitare molte e varie azioni di molti e vari uomini, il principio nascerà da quel caso che sarà di maggiore importanza e dal quale

(1) Giraldi Cintio, I, 11, 64.
(2) *Ibid.*, I, 24.

parrà che pendano o nascano tutti gli altri. Infine pigliando argomento, che sia intorno a tutta la vita di un uomo, si comincia col descriverne proprio i primi passi, se anche questi furono eroici, come in Ercole, per esempio. Il poema che narra la vita di un solo eroe è così costituito in genere a parte e al quale non si stendono le leggi date da Aristotile. Il Giraldi giunge a dire che Aristotile (1) biasima quelli che composero un'*Eracleide* o una *Teseide*, non perchè imitano molte azioni di un uomo, sì perchè le imitano precisamente come se si trattasse di una sola azione di un solo eroe — affermazione naturalmente falsa. Il Giraldi passa quindi a scrivere punto per punto della disposizione e composizione dei *romanzi*, che mette al di sopra delle epopee classiche per l'efficacia degli insegnamenti morali. È ufficio del poeta lodare le azioni virtuose e biasimare i vizi; e in ciò gli scrittori di romanzi sono molto superiori agli eroici greci e latini (2).

Il discorso del Giraldi sui *romanzi* sollevò una curiosa polemica col suo discepolo Giambattista Pigna, il quale pubblicò un'opera simile intitolata *I romanzi*, nello stesso anno (1554). Il Pigna affermò essere stato egli a suggerire l'argomento principale del discorso al Giraldi, e che questi se l'era poi appropriato. Senz'entrare nei particolari di questa controversia, non sembra che si possa in buona fede contestare la priorità del Giraldi (3); comunque, si nota una grandissima somiglianza fra i due scritti. Quello del Pigna, tuttavia, è più minuto; nel primo libro

---

(1) *Poet.*, VIII, 2.

(2) Giraldi Cintio, I, 66 e segg.

(3) Cf. Tiraboschi, VII, 947, e segg.; Giraldi, II, 153 e segg. Le parole proprie del Pigna sono riportate dal Giraldi, I, p. XXIII.

si tratta della materia dei *romanzi* in genere; nel secondo si legge la vita dell'Ariosto, di cui esamina punto per punto il *Furioso;* nel terzo in un raffronto della prima redazione del *Furioso* istesso coll'ultima, è posto in rilievo il buon gusto e il fine giudizio del poeta (1). Il Pigna e il Giraldi ammettono ambedue che il *romanzo* sia un genere nuovo sconosciuto agli antichi, epperò non soggetto alle regole di Aristotile. Le simpatie del Giraldi sono per i *romanzi* biografici, ai quali appartiene il suo *Ercole* (1557); laddove il Pigna, più fedele alla tradizione ariostesca, li trova troppo vicini alla storia e quindi poco poetici.

Questi argomenti, messi innanzi dal Giraldi e dal Pigna, furono combattuti dallo Speroni, dal Minturno e da altri. Lo Speroni osserva che, se non è necessario ai poeti romanzeschi osservare i precetti dettati dagli antichi, non è poi consentito che si calpestino le leggi fondamentali della poesia. « I *romanzi*, scrive, sono eroici se sono poemi, o sono istorie in verso e non poemi » (2). Cioè, in che un poema differirebbe da una narrazione storica ben fatta, se non avesse unità organica? (3) Quanto all'intera discussione, si può dire qui, senza emettere giudizi sull'Ariosto o altro scrittore di *romanzi,* che nessun vero poema può dispensarsi di siffatta unità; e, per eccellente che sia l'*Orlando Furioso* nei particolari, non ha certo l'unità che si ammira in opere di arte perfetta e specialmente classica. Un'opera d'arte senza unità organica può essere paragonata a un cerchio senza simmetria; e benchè il *Furioso* non debba essere giudicato alla stregua di regole di unità arbitrarie o meccaniche,

---

(1) Cf. Canello, *Il Cinquecento*, p. 306 e segg.
(2) Speroni, *Opere*, V, 521.
(3) Cf. Minturno, *De Poeta*, p. 151.

è chiaro nondimeno che, se mancasse di quell'unità interna, che trascende ogni forma puramente esteriore, quale opera d'arte, sarebbe da considerare come poco meno che un'opera mancata; e più esso disterebbe dall'unità perfetta, più sarebbe imperfetta l'arte. « La poesia s'adatta e s'acconcia ai suoi tempi, non però dalla regola sua si diparte » (1).

La risposta del Minturno è più particolareggiata e più esplicita di quella dello Speroni ed ha una certa importanza per l'influsso che esercitò sulla teoria epica di Torquato Tasso. Il Minturno non nega, e in ciò s'accorda col Tasso, che si possa fare un poema colla materia dei *romanzi;* le azioni che questi imitano sono grandi e illustri; illustri e nobili sono anche i cavalieri e le donne loro; e contengono in altissimo grado quel meraviglioso, che è di tanto peso nella favola epica; è nella struttura che li trova difettosi, non curando essi quello che è primo requisito di ogni forma di poesia, l'unità. I *romanzi* sono poco più che storie o leggende messe in versi; e, pur esprimendo la sua ammirazione pel genio dell'Ariosto, il Minturno non sa tenersi dal deplorare che per piacere ai molti siasi eletta la via dei *romanzi;* onde plaude al Bembo, che aveva tentato di persuadere l'Ariosto ad abbandonare il genere romanzesco per l'epico (2); proprio come più tardi e per uguali ragioni Gabriele Harvey si provò a strappare lo Spenser alla *Faerie Queene.* Il Minturno nega che la lingua toscana non si adatti a un poema eroico; al contrario, non v'è forma di poesia alla quale non si presti mirabilmente; falso anche, a suo parere, che

---

(1) MINTURNO, *Arte Poetica*, p. 31. Per le varie opinioni sull'unità dell'*Orlando Furioso*, cf. CANELLO, p. 106; FOFFANO, p. 59 e segg.

(2) *Arte Poetica*, p. 31.

il poema romanzesco si distingua dall'epico per ciò che le gesta dei cavalieri erranti richiedano una forma di narrazione diversa e più ampia che quella degli eroi classici. Gli Dei così celesti come infernali e terreni dell'antichità corrispondono agli angeli, ai santi, agli anacoreti e all'unico Dio del Cristianesimo; le antiche sibille, gli oracoli, le incantatrici e i messaggieri divini ai moderni negromanti, alle fate, alle maghe e agli angeli del cielo. Quanto alla pretesa dei poeti romanzeschi, che i loro poemi si avvicinano di più a quella grandezza che Aristotile crede necessaria ad ogni poesia, il Minturno risponde che la grandezza non giova a nulla, quando è sproporzionata; non è bello il gigante, il corpo e le membra del quale non abbiano proporzione. Finalmente si dice che i romnazi siano un genere nuovo sconosciuto ad Aristotile e ad Orazio, e che però le loro leggi non gli si possono applicare. Ma differenza di tempi, oppone il Minturno, non cambia la verità; in ogni epoca un poema deve avere unità, proporzione, grandezza. In ciascun genere di cose la natura tiene una regola, con cui si regge nel suo operare; e come nella natura così nell'arte; la quale pone tutto il suo studio ad imitare la natura, e tanto fa bene l'opera sua quanto a lei s'appressa. In altre parole, come si è già osservato, la poesia si acconcia e si adatta ai tempi; ma non però si diparte dalla regola sua.

Bernardo Tasso, il padre di Torquato, era stato dapprincipio dei difensori dell'epopea classica; ma passò poi all'opinione contraria, per opera, sembra, del Giraldi; e infatti nell'*Amadigi* segue i modelli romanzeschi. Il figlio Torquato nei *Discorsi dell'Arte poetica*, scritti nella loro forma primitiva uno o due anni dopo la pubblicazione dell'*Arte Poetica* del Minturno e pubblicati appena nel 1587, fu il primo che

cercò di conciliare l'epopea e i romanzi e si può dire che risolvesse il problema, compilando la teoria di un poema narrativo, che abbia la varietà dilettevole della materia romanzesca e l'unità dell'epopea. La quistione di cui si tratta, come abbiamo visto, è quella dell'unità; cioè, deve il poema eroico avere unità? Il Tasso nega che vi sia differenza tra l'epopea e il romanzo, come poemi; la ragione per cui il secondo reca maggior diletto è da cercare nella maggiore vaghezza delle sue invenzioni (1). Quindi per riuscir perfetto e insieme piacevole, il poema eroico deve imitare i temi cavallereschi dei romanzi; ma deve avere anche quell'unità di struttura, che, giusta i precetti aristotelici e l'esempio di Omero e di Virgilio, è necessaria in ogni poema. V'ha due unità possibili in arte come in natura, l'unità semplice di un elemento chimico e quella complessa di un organismo, come un animale o una pianta; alla seconda deve mirare il poeta eroico. Alla medesima distinzione si riferiva il Capriano (1555), quando osservava che la poesia non deve essere l'imitazione di una sola azione, come l'elegia imitazione di un solo atto di dolore o l'ecloga imitazione di un solo atto di vita pastorale, perchè una imitazione sporadica di questo genere è da paragonare alla pittura di una mano, senza il resto del corpo; al contrario, la poesia deve essere la rappresentazione di più azioni, succedentisi o dipendenti, continuata da un dato principio al proprio fine (2).

Ammesso il fatto generale che le finzioni dilettevoli dei *romanzi* possano essere adoperate in un poema eroico, possiamo dimandare quali temi in par-

(1) T. Tasso, XII, 219 e segg.
(2) *Della vera poetica*, cap. III.

ticolare si addicano meglio all'epopea e quali siano le proprietà richieste alla materia epica (1). 1.° Deve l'argomento del poema epico essere storico, non parendo verosimile che azioni illustri, come sono quelle di cui l'epopea tratta, non siano del dominio della storia: l'autorità della storia procaccia al poeta quella verisimiglianza necessaria a ingannare il lettore e a persuaderlo che le cose da lui imitate sono vere. 2.° Il poema eroico, pel Tasso, deve attingere dalla storia non di una religione falsa, ma dell'unica vera, del Cristianesimo. La religione dei gentili non porge comodo soggetto di epopea; la quale mancherebbe del meraviglioso, non introducendovi anche divinità pagane, e del verosimile, introducendovele; intanto verosimile e meraviglioso debbono trovarsi l'uno accanto all'altro in una epopea perfetta; e, per difficile che possa sembrare il compito, occorre conciliarli tra di loro. Un altro motivo perchè il paganesimo non ha posto in un'epopea sta nel fatto che un cavaliere deve eccellere per pietà, come per altre virtù. 3.° Il poema non può occuparsi di temi connessi ad articoli della fede cristiana; perchè tali temi sarebbero inalterabili e non lascerebbero nessun campo al libero giuoco della fantasia del poeta. 4.° Il soggetto non deve essere nè troppo remoto, nè troppo fresco; troppo noto, toglierebbe quasi in tutto la licenza di fingere con verosimiglianza; troppo antico mancherebbe non solo di interesse, ma renderebbe necessario introdurre usanze e costumi di altre età. I tempi di Carlo Magno e d'Arturo sono quindi i più indicati al poema eroico. Finalmente le azioni istesse debbono essere nobili

(1) T. Tasso, VII, 199 e segg.

ed illustri. Il soggetto dunque del poema epico sarà cavato da storia di religione vera, nobile e illustre per se stessa, ma non sì sacra che sia immutabile, e di secolo non molto remoto nè molto prossimo alla nostra memoria. Quando sia tale la materia scelta, il poema avrà l'autorità della storia, la verità della religione, la licenza del fingere, la qualità dei tempi accomodati e la grandezza degli avvenimenti (1).

Aristotile dice che epopea e tragedia imitano ambedue azioni illustri; il Tasso osserva che se le azioni della tragedia e dell'epica fossero le une e le altre illustri dell'istessa natura, le une e le altre produrrebbero gli stessi effetti; invece le azioni tragiche muovono orrore e compassione; e le epiche non son nate a destare tali passioni; l'illustre delle azioni tragiche consiste nell'inaspettato e subito mutarsi della fortuna, e nella grandezza degli avvenimenti, che portino seco orrore e misericordia; invece l'illustre delle azioni eroiche è fondato sopra imprese di un'eccelsa virtù bellica, sopra fatti di cortesia, di generosità, di pietà, cose che in niun modo convengono alla tragedia. Di qui accade che le persone introdotte nel poema epico e nella tragedia, sebbene nell'uno e nell'altra siano di stato reale e supremo, differiscono per ciò che il protagonista della tragedia non è nè buono nè cattivo in sommo grado, come dice Aristotile, e il protagonista dell'epopea tocca il sommo della virtù, come Enea tipo di pietà, Amadigi di lealtà, Achille di fortezza militare e Ulisse di prudenza.

Queste teorie formulate in giovinezza il Tasso mise in pratica nella famosa *Gerusalemme Liberata,* la qua-

---

(1) T. Tasso, XII, p. 208.

le quasi al primo apparire scatenò una violenta polemica, durata molti anni e che si può considerare come un seguito della disputa più antica intorno ai *romanzi* (1). La *Gerusalemme* infatti fu il centro dell'attività critica dell'estremo Cinquecento. Essa era appena pubblicata che Camillo Pellegrino diè alla luce il *Caraffa* (1583), in cui la *Gerusalemme* è, a tutto vantaggio suo, paragonata all'*Orlando Furioso*; l'autore del dialogo fa una colpa all'Ariosto di non aver curata l'unità del poema, di aver trattata materia immorale, e gli nota anche parecchie imperfezioni di stile e di lingua; e in ciascuna di queste cose unità, moralità, stile, trova inappuntabile il poema del Tasso. Fu la favilla! Pare che i membri della Crusca, accademia fondata a Firenze nel 1528, s'avessero a male alcuni sarcasmi lanciati dal Tasso, in uno dei suoi scritti, contro la città; e interpetre del comune risentimento si fece il loro capo, Lionardo Salviati, scrivendo un dialogo, l'*Infarinato,* ardente difesa dell'Ariosto e insieme principio di un'acre e poco dignitosa disputa (2). Il poeta della *Gerusalemme* oppose l'*Apologia;* e all'inizio del secolo successivo P. Beni, il comentatore della *Poetica* di Aristotile, pubblicò la *Comparazione di Omero, Virgilio e Torquato,* nella quale il Tasso è giudicato superiore ad Omero, a Virgilio e all'Ariosto, non solo per dignità, bellezza di stile e unità di favola, ma per tutto ciò che può dirsi costituisca la perfezione

---

(1) Questa controversia è troppo nota perchè occorra insistervi ancora; l'ultimo che n'abbia parlato e nel modo più completo è il Solerti nel ventesimo capitolo della monumentale *Vita di Torquato Tasso*, Torino, 1895. Cf. U. Cosmo, *Le Polemiche Tassesche, la Crusca e Dante*, in *Gior. Stor. della Lett. Ital.*, 1903, XLII, 112 e segg.

(2) Quasi tutti i documenti importanti della controversia si trovano nelle *Opere del Tasso*, ed. Rosini, vv. XVIII-XXIII.

in poesia. Prima di lasciare quest'argomento è bene osservare che coloro i quali sostennero le parti dell'Ariosto avevano abbandonata affatto la tesi del Giraldi e del Pigna, che i *romanzi* fossero un genere a sè, non soggetto quindi alla legge aristotelica dell'unità. La quistione come l'aveva posta il Giraldi era questa: È necessario che ogni poema abbia unità? Nella polemica tassesca, cambiando, aveva presa quest'altra forma: Che cosa è l'unità? Intanto dall'una parte e dall'altra si era d'accordo che ogni poema dovesse avere unità organica. Gli avversari del Tasso si appellavano all'autorità di Aristotile, divenuta d'allora in poi, nella poesia epica come nella drammatica, suprema; e il Salviati, all'unico scopo di combattere il Tasso, dettò un lungo comento alla *Poetica,* che giace ms. a Firenze, e che è stato adoperato pel presente saggio (1). In tutto questo periodo, nondimeno, l'unità fu intesa in senso formale ed esteriore; solo più tardi la critica distinse tra unità di azione e unità di disegno, tra l'unità esterna della forma e l'unità interna dello spirito.

---

(1) La quistione dell'unità tornò a galla in un'altra controversia della seconda metà del secolo XVI. Un passo dell'*Ercolano* del VARCHI, che metteva Dante al di sopra di Omero, sollevò una disputa intorno alla *Divina Commedia*; della quale il prodotto più importante fu la *Difesa di Dante* del MAZZONI (1573); questi, per difendere il gran poeta toscano, mise fuori una teoria poetica interamente nuova.

CAPITOLO V.

L'ORIGINE DELLO SPIRITO CLASSICO NELLA CRITICA ITALIANA.

L'origine del classicismo nel Rinascimento è dovuta all'umanesimo o imitazione dei classici, all'aristotelismo o efficacia della *Poetica* di Aristotile, e al razionalismo o autorità della ragione, conseguenza del sorgere dello spirito moderno nelle arti e nelle scienze; queste tre cause stanno al fondo del classicismo italiano, e formano di nuovo nel secolo XVII le basi del classicismo francese.

I.

L'umanesimo.

Nel progresso dell'umanesimo si sogliono, in modo arbitrario ma più o meno pratico, distinguere quattro periodi: il primo caratterizzato dal tornare alla luce e dal crescere della letteratura classica; il secondo dalla ricostruzione e traduzione delle opere scoverte; il terzo dal costituirsi delle accademie in cui i classici erano studiati ed umanizzati e che per conseguenza rimisero in grande onore il sapere; il quarto dall'abbandono della pura erudizione per una scienza estetica e stilistica. Così il risultato pratico del rinascere della coltura e del progredire dell'umanesimo fu lo studio e l'imitazione dei classici, alla

quale si può in ultima analisi ridurre tutto ciò che l'umanesimo diede al mondo moderno. Il problema che ci si para avanti è dunque: Che effetti ebbe la imitazione dei classici sulla letteratura critica del Rinascimento?

In primo luogo, l'imitazione dei classici menò allo studio e al culto della forma esteriore: eleganza, correzione, regolarità di disegno vennero cercate per se stesse, e ciò determinò la formazione del gusto estetico e il sorgere del purismo classico, al quale fanno capo molte delle tendenze letterarie del Rinascimento (1). Sotto Leone X e in tutta la prima metà del secolo XVI, stile e versificazione furono rivoltati e osservati per ogni lato. Il Vida pel primo dettò leggi di armonia imitativa (2); il Bembo e, dopo di lui, il Dolce ed altri analizzarono l'effetto poetico dei diversi suoni o il valore onomatopeico delle varie vocali e consonanti (3); Claudio Tolomei si provò di introdurre i metri classici nella poesia volgare (4); il Fortunio compilò le regole della grammatica italiana (5); il Trissino pubblicò sottili e sistematiche ricerche sulla lingua e la metrica toscana (6). I trattati di rettorica del Cavalcanti (1565), del Lionardi (1554) e del Partenio (1560) venuti dopo, e i manuali più pratici del Fanucci (1533), dell'Equicola (1541) e del Ruscelli (1559), tutti attestano del forte impulso che l'imitazione dei classici aveva impresso allo stu-

---

(1) Cf. Woodward, p. 210 e segg.

(2) Hallam, *Lit. of Europe*, I, 8, 1. Cf. Pope, 1, 182: « omnia sed numeris vocum concordibus aptant », etc.

(3) Bembo, *Le Prose*, 1525; Dolce, *Osservazioni*, 1550, lib. IV, etc.

(4) *Versi e Regole de la Nuova Poesia Toscana*, 1539.

(5) *Regole grammaticali della volgar lingua*, 1516.

(6) Trissino, *Poetica*, lib. I-IV, 1529; Tomitano, *Della Lingua Toscana*, 1545, etc.

dio della forma, così nella letteratura antica come nella volgare.

Nell'*Ars poetica* del Vida abbondano i segni dello indirizzo rettorico e sopratutto puristico del classicismo moderno, e mille volte vi si nota tal concetto meccanico dell'espressione in cui immaginazione, sensibilità e sentimenti sono subordinati a sudati e intricati precetti dell'arte. Al pari di Orazio, il Vida insiste sulla lunga preparazione necessaria a chi vuol tentar la Musa, e mette in guardia contro l'indulgenza verso i primi impulsi; preparato sarà il poeta che abbia fatta un'accolta di frasi e di immagini per servirsene all'occasione (1). Nell'enunciare il soggetto del poema si farà sempre uso di espressioni eufemistiche: Ulisse, ad esempio, non sarà indicato per nome, ma per perifrasi, come colui che ha visti molti uomini e molte città, e che di ritorno da Troia ha sofferto un naufragio, e simili (2). Precetti fissi ed artificiali come questi sono un'anticipazione del classicismo rettorico del Seicento; le sue restrizioni, la sua purezza, il suo lato meccanico sono dovunque visibili nel Vida. Un po' più tardi, uguali tendenze puristiche si riscontrano nel Daniello: i generi per lui debbono essere rigorosamente distinti, i caratteri delineati con convenienza e proprietà; ed è bandita dal teatro qualunque cosa possa spiacere. Nel trattato *Della imitazione poetica* (1560), il Partenio vieta al poeta di adoperare parole ordinarie dell'uso corrente (3); e raccomanda sopratutto l'eleganza della forma; questa, a suo avviso,

(1) Pope, I, 134. Cf. Speroni, *Dialoghi*, 1542, p. 146; De Sanctis, II, 153 e segg.

(2) Pope, I, 152.

(3) Partenio, p. 80.

ha maggior peso del contenuto o idea; a coloro che ascoltano o leggono poesie preme più della bellezza dello stile che del costume o anche del pensiero (1).

Per ragioni affatto rettoriche il Partenio distingue tra poema eccellente e mediocre. Il poeta di vaglia altrimenti che il cattivo sa cogli ornamenti del dire e coll'opportuna disposizione della materia dare splendore e dignità alla più triviale delle idee. Questa opinione sembra sia stata particolarmente cara alla Rinascenza; e il Tasso medesimo mostra di professarla, quando dice che il più nobile ufficio del poeta è « di saper fare i concetti di vecchi nuovi, di volgari nobili, di comuni propri » (2). In un senso più alto e più ideale la poesia, secondo lo Shelley, « ci presenta degli oggetti famigliari, come se mai famigliari fossero » (3).

D'accordo con questo ideale rettorico del classicismo, lo Scaligero ritiene che l'*electio et sui fastidium* siano le migliori qualità di un poeta (4): tutto che è popolare (*plebeium*) in fatto di pensiero e di espressione deve essere scrupolosamente evitato; perchè solo ciò che procede da una soda coltura conviene all'arte; principio dell'arte è l'imitazione e il discernimento, ogni artista in fondo essendo come un'eco (5). La grazia, il decoro, l'eleganza, la magnificenza sono le principali doti della poesia; e la vita di ogni perfezione sta nella misura, cioè nella moderazione e nella proporzione. Nello spirito di questo purismo classico, lo Scaligero passa a minuta rassegna le diverse figure rettoriche e gram-

(1) PARTENIO, p. 95.
(2) *Opere*, XI, 51.
(3) *Defence of Poet y*, p. 13.
(4) *Poet.*, V, 3.
(5) *Ibid.*, V, 1, VI, 4.

maticali, e ne studia accuratamente il posto e l'ufficio in poesia. Queste teorie furono subito accolte dai dotti e dai grammatici del tempo; e d'allora in poi hanno avuto una gran parte nella coltura francese. Solo di passaggio qui si può ricordare un'altra conseguenza dell'insegnamento dommatico dello Scaligero, di aver cioè reso latino il sapere (1).

Secondo effetto dell'imitazione dei classici fu che la coltura della Rinascenza divenne pagana. L'arte classica in fondo è pagana; e la Rinascenza non curò nulla, pur di apparir classica. Sembrò non solo che la letteratura cristiana valesse poco in confronto della classica, ma anche che il trattar di temi cristiani fosse per varie ragioni difficile. Così il Muzio riconosce che il miglior materiale poetico siano le favole antiche; chè esse dànno agio di introdurre degli Dei nei poemi; i quali, essendo qualche cosa di divino, non possono fare a meno di associarsi la divinità (2); portare il Dio d'Israello nella poesia, rappresentarlo come se fosse di carne, che parla e ragiona cogli uomini, sarebbe un sacrilegio; quindi, per dare autorevolezza divina agli avvenimenti della narrazione poetica, gli Dei pagani divennero una necessità della poesia della Rinascenza. Savonarola nel secolo XV e il Concilio di Trento nel XVI si sollevarono contro il paganizzarsi della coltura, ma senza pro; malgrado il Concilio di Trento, malgrado il Tasso e il Du Bartas, gli Dei pagani tennero sino a tutto il periodo classico dominio sul Parnaso; e nel secolo XVII il Boileau, come si vedrà, apertamente sconsiglia i temi cristiani e insiste che le favole

(1) Cf. Brunetière, p. 53.
(2) Muzio, p. 94.

pagane antiche soltanto debbono essere al fondo dell'arte neo-classica.

Terzo effetto dell'imitazione dei classici fu lo sviluppo della critica applicata o pratica. Se le basi della letteratura, se la formazione dello stile possono risultare solo da un'accurata e giudiziosa imitazione dei classici, il problema è sapere quali siano i classici da imitare. Una risposta a questo quesito implica l'applicazione della critica concreta; una ragione deve assegnarsi delle proprie preferenze; in altre parole, esse debbono essere giustificate con un principio; le controversie letterarie degli umanisti, le dispute sulla materia dell'imitazione, ciceronianismo e altro, tutto era diretto a questo scopo. Il giudizio di un autore dipendeva più o meno dalle impressioni individuali; ma più queste discussioni duravano, più ci si avvicinava alla critica letteraria fatta di principii generici, che divennero sempre più fissi e determinati; di modo che il sorgere di principii e di criteri di giudizio in materia letteraria, in realtà è sincrono alla storia dell'origine del classicismo (1).

Ma una delle conseguenze più importanti dell'imitazione dei classici fu che questa imitazione divenne un domma della critica e mutò radicalmente le relazioni tra arte e natura nei loro rapporti colle lettere e la critica letteraria; l'imitazione dei classici divenne, in una parola, la base della letteratura. Il Vida per esempio afferma che i poeti debbono imitare i classici, essendo questo il solo mezzo per raggiungere la perfezione nella poesia moderna; e siffatta opinione è portata a tali estremi che pel Vida è

---

(1) Cf. DENNIS, *Select Works*, 1718, II, 417 e segg.

altissima originalità il solo tradurre con garbo dai poeti antichi:

> Haud minor est adeo virtus, si te audit Apollo
> Inventa Argivûm in patriam convertere vocem,
> Quam si tute aliquid intactum inveneris ante (1).

Il Muzio, sull'esempio di Orazio, esorta i poeti a studiar notte e giorno i classici; e lo Scaligero, come si è visto, fa in ultima analisi dipendere ogni creazione letteraria da un'accorta imitazione: « Nemo est qui non aliquid de Echo ». Così accadde che l'imitazione acquistò a grado a grado un significato speciale, quasi esoterico; e divenne in questo senso il punto di partenza di tutte le teorie pedagogiche degli ultimi umanisti. La dottrina dell'imitazione stabilita da Giovanni Sturm, l'umanista di Strasburgo, ebbe paticolare efficacia (2). Secordo lo Sturm, l'imitazione non è copia servile di parole e di frasi; essa è « una veemente ed artistica applicazione dello spirito », che adopera e trasforma con giudizio quanto imita: una teoria non del tutto originale, ma derivante, per mezzo di Agricola e Melanchthon, da Quintiliano (3). Quintiliano aveva detto che l'arte per la maggior parte consiste nell'imitazione; per gli umanisti invece l'imitazione rappresenta il principale e quasi unico elemento della creazione letteraria, dacchè la letteratura del loro tempo sembrava tanto inferiore a quella degli antichi.

Essendo così l'imitazione dei classici divenuta essenziale alla creazione letteraria, quali venivano ad essere i rapporti suoi coll'imitazione della natura?

---

(1) Pope, I, 167.

(2) Laas, *Die Paedagogik des Iohannes Sturm*, Berlin, 1872, p. 65 e segg.

(3) *Inst. Orat.*, X. 2.

I poeti antichi pare insistano che ogni scrittore in fondo imita la natura e che quegli che non imita la natura si diparte dallo scopo e dal principio dell'arte; una lezione scaturita da fonte così autorevole non poteva passare inosservata agli scrittori del Rinascimento; e l'evoluzione del classicismo può essere distinta dal modo diverso con cui i critici considerarono i rapporti tra natura ed arte. Tracce di questa evoluzione si possono trovare nel periodo neo-classico, in tre fasi, le quali sono contrassegnate rispettivamente dalle dottrine del Vida, dello Scaligero e del Boileau.

Il Vida dice che primo principio dell'arte letteraria è di imitare i classici; ciò per altro non gli vieta di ricordare che al poeta corre anche imprescindibile dovere di osservare e copiare la natura:

> Praeterea haud lateat te, nil conarier artem,
> Naturam nisi ut assimulet, propiusque sequatur.

Pel Vida, nondimeno, come pei classicisti posteriori, natura vale quanto uomini inciviliti, forse anche i soli uomini della città e della corte; e lo studio della natura importa poco più che un'accurata osservazione del carattere umano e più specialmente delle differenze esteriori che risultano da differenze di età, stato, sesso, razza, professione, e che si possono comprendere sotto il nome di *decorum* (1). E anche in questo senso ristretto l'imitazione della natura è dimandata dal Vida sull'autorità degli antichi; il poeta moderno dovrebbe imitare la natura, perchè i grandi poeti classici ne hanno già riconosciuto il magistero:

> Hanc unam vates sibi proposuere magistram.

---

(1) Pope, 1, 165.

La natura per se stessa non ha alcun interesse particolare agli occhi del Vida; egli accetta i classici, come l'uomo pio le Scritture Sante; e la natura deve essere imitata e seguita, perchè così pare vogliano gli antichi.

Nello Scaligero questo principio fa un passo innanzi. Il poeta crea un'altra natura e altri avvenimenti, come se fosse anch'egli un Dio (1). Virgilio in ispecie ha creata una seconda natura e di tal bellezza e perfezione che il poeta, piuttosto che mettersi in contatto colla vita reale, può ricorrere alla seconda natura creata da Virgilio per la materia da imitare. « Dovendo imitare, imiterete a norma di un'altra natura, cioè Virgilio » (2). In Virgilio, come nella natura, si trovano i particolari più minuti che riguardano la fondazione e l'amministrazione delle città, il maneggio delle armi, il comando degli eserciti, la costruzione e il governo delle navi, infine i segreti di tutte le arti e di tutte le scienze. Che cosa può il poeta desiderare di più e veramente che cosa può trovare di più nella vita e trovarvela colla medesima certezza e precisione? Virgilio ha creata una natura di gran lunga più perfetta di quella della realtà e tale che, paragonati con essa, il mondo reale e la vita sembrano pallidi e senza bellezza. Ciò che dunque lo Scaligero domanda è la sostituzione del mondo dell'arte a quello della vita, come oggetto di imitazione poetica. Quest'ordine di idee è seguito da molti trattatisti del suo tempo. Il Partenio, per esempio, asserisce che l'arte è guida più ferma e più sicura della natura; colla natura si può sbagliare, difficilmente coll'arte; perchè l'arte ripudia

(1) *Poet.*, I, 1.
(2) *Ibid.*, III, 4.

della natura ciò che è cattivo, laddove la natura di erbe parassitarie e di fiori fa un fascio, nè distingue i vizi dalle virtù (1).

Il Boileau porta l'ideale neo-classico della natura e dell'arte all'ultima perfezione; secondo lui, niente che non sia vero è bello e niente è vero che non sia nella natura. La verità pel classicismo è l'essenza finale di ogni cosa, compresa la bellezza; ond'è che ad esser bella la poesia deve fondarsi sulla natura. La natura per conseguenza sarebbe il solo studio del poeta; benchè pel Boileau, come pel Vida, la natura sia una cosa sola colla corte e colla città. Ora per che via possiamo noi sapere come imitare la natura e capire se l'abbiamo o no imitata a dovere? Imitando i classici, risponde il Boileau. Gli antichi sono grandi, non perchè sono vecchi, ma perchè veri, perchè seppero osservare e imitare la natura; imitare quindi l'antichità è usare i mezzi più adatti di cui lo spirito umano disponga per esprimere la natura nella sua perfezione (2). Il progresso della teoria del Boileau su quella del Vida e dello Scaligero è dunque che fonda le regole e la pratica letteraria della letteratura classica sulla natura e la ragione, e che mostra non esservi niente di arbitrario nell'autorità degli antichi. Pel Vida la natura deve essere seguita sull'autorità dei classici; pel Boileau bisogna seguire i classici sull'autorità della natura. Lo Scaligero aveva dimostrato che Virgilio aveva creato un'altra natura più perfetta della reale, e che però occorre imitare questa natura più bella dovuta al poeta; il Boileau per contrario afferma che gli antichi non hanno imitato che la natura

(1) Partenic, p. 39 e segg.
(2) Cf. Brunetière, p. 102 e segg.

stessa nella maniera più accurata e più fedele, e che, imitando i classici, il poeta non imita una seconda e diversa natura, ma impara nel modo più sicuro come imitare la sola e reale natura.

Questa conciliazione finale dell' imitazione dei classici fu il più alto contributo del Boileau alla critica letteraria del periodo neo-classico.

II.

L'Aristotelismo.

L'efficacia della *Poetica* di Aristotile comincia a farsi sentire nella letteratura drammatica al principio del Cinquecento. La *Sofonisba* del Trissino (1515) ritenuta comunemente la prima tragedia regolare del mondo moderno, la *Rosmunda* del Rucellai (1516) e innumerevoli altre tragedie di quest'epoca sono in realtà poco più che tentativi intesi a tradurre in pratica la teoria della tragedia lasciataci dal filosofo greco. Segni di influenza aristotelica, appariscono nelle prefazioni di molti di questi drammi e in alcuni trattati dell'epoca, come le *Antiquae Lectiones* (1516) di Celio da Rodi, che lo Scaligero chiama *omnium doctissimus praeceptor noster*; ma nella letteratura critica la *Poetica* non ha subito una parte importante. Dal tempo del Petrarca la supremazia di Aristotile, identificato nello spirito degli umanisti colla scolastica medioevale, che essi odiavano tanto, era andata declinando; e ad oscurarne il prestigio avevano contribuito anche più le forti correnti platoniche della Rinascenza. Vero che difensori entusiasti non mancarono mai; il Filelfo, per esempio, nel 1439 scrisse che « la causa di Aristotile e della verità gli sembrava un'unica e

sola cosa » (1). Nel campo della filosofia, l'influenza di Aristotile fu per un certo tempo sostenuta dal liberale peripateticismo del Pomponazzi e dall'opera di molti altri, tra i quali lo stesso Scaligero, che continuarono la tradizione di un aristotelismo ammodernato. Ciò non di meno a partire da questo momento la posizione di Aristotile come supremo filosofo fu scossa ogni giorno più; e i pensatori avanzati della Rinascenza videro in lui il rappresentante dell'oscurantismo medioevale, ostacolo al progresso della scienza moderna.

Ma quel che si perdeva nel dominio della filosofia era più che guadagnato in quello delle lettere. L'influenza di Aristotile sulla moderna teoria letteraria si può dire dati dal 1536, anno in cui il Trincaveli pubblicò il testo greco della *Poetica,* il Pazzi la sua edizione e versione latina e il Daniello la sua *Poetica.* Il figlio del Pazzi, dedicando l'opera postuma del padre, scrive che « i precetti dell'arte poetica sono da Aristotile trattati colla medesima maestria che tutte le altre scienze ». Nell'anno medesimo che un italiano parlava così, il Ramus otteneva il grado di professore nell'Università di Parigi, sostenendo vittoriosamente la tesi che le dottrine di Aristotile, nessuna eccettuata, erano false (2). Quindi è che il 1536 può essere riguardato come il principio della supremazia di Aristotile in letteratura e del declinare della sua autorità dittatoria in filosofia.

Fra il 1536 e la metà del secolo, critici e poeti in Italia vanno a mano a mano studiando la *Poetica* di Aristotile; verso il 1550 questa è già tutta nella let-

(1) *Lettres grecques*, ed. Legrand, 1892, p. 31.

(2) « Quaecunque ab Aristotele dicta sint falsa et commentitia esse »; BAYLE, *Dict.*, s. Ramus, n. C.

teratura critica del paese; e il Fracastoro può affermare che « ad Aristotile non è venuta minor gloria dalla *Poetica*, or ricuperata alla luce, che dalle superstiti opere filosofiche » (1). A quanto si rileva da una lettera di Bartolomeo Ricci al principe Alfonso, figlio di Ercole II, duca di Ferrara, il Maggi sarebbe stato il primo a spiegare la *Poetica* di Aristotile in pubblico e ciò poco innanzi l'aprile del 1549 (2); già nel 1540 Bartolomeo Lombardi, il collaboratore del Maggi nel comento alla *Poetica*, aveva in animo di fare altrettanto nell'Accademia di Padova; ma la morte gliel'impedì (3). Numerose letture pubbliche intorno ad Aristotile e ad Orazio tennero dietro a quelle del Maggi; tra le altre quelle del Varchi, del Giraldi Cintio, del Luisino e di Trifone Gabrielli; anche le conferenze sulla topica, connessa alla critica letteraria, e sulla poesia di Dante e del Petrarca si vennero d'allora in poi moltiplicando.

Considerevole è pure il numero dei comenti alla medesima *Poetica*, pubblicati nel secolo XVI. In generale il valore di questi comenti non è, tanto in ciò ch'essi aggiungano qualche cosa alla critica letteraria della Rinascenza, quanto in ciò che le interpetrazioni da essi proposte del pensiero di Aristotile furono accolte dai critici contemporanei e divennero in certo modo la fonte di tutte le dottrine letterarie del secolo XVI. Nè la loro efficacia si limita a questo periodo; chè furono, si può quasi dire, cose viventi pei critici e poeti del periodo classico in Francia. Il Racine, il Corneille e altri distinti scrittori li studiavano con interesse, li citavano in prefazioni

(1) FRACASTORO, I, 321.
(2) TIRABOSCHI, VII, 1465.
(3) MAGGI, dedica.

e scritti critici ed apponevano note marginali sulle copie che ne possedevano, come può vedersi nelle edizioni moderne delle opere loro. Nella prefazione alle *Réflexions sur l'Art Poëtique* del Rapin (1674) v'è una storia della critica letteraria dedicata quasi tutta ai comentatori italiani; e scrittori come lo Chapelain e il Balzac ne ragionavano con ardore e ne discutevano i meriti relativi.

Di parecchi di questi comentatori si è parlato già (1). La prima edizione critica della *Poetica* fu quella del Robertelli (1548), cui tennero dietro quelle del Maggi (1550) e del Vettori (1560), ambedue in latino e fatte con grande dottrina ed acume; il primo volgarizzamento è quello del Segni, al quale seguirono i comentari in italiano del Castelvetro (1570) e del Piccolomini (1575). Il Tasso, dopo aver paragonato le opere di questi due comentatori, dice che mentre nel Castelvetro si vede maggiore erudizione ed invenzione, nel Piccolomini si conosce maggior maturità di giudizio, e forse maggiore dottrina in minore erudizione, ma senza dubbio dottrina più aristotelica e più atta all'esposizione della *Poetica* (2). Le due ultime parti della *Poetica* del Trissino, pubblicate nel 1563, sono poco più che una parafrasi ed un riordinamento del trattato di Aristotile. La *Poetica* fu anche adattata all'uso, come un manuale pratico per i poeti e gli scrittori drammatici, in opere delle quali è esempio il breve *Compendium Artis Poeticae Aristotelis ad usum conficiendorum poematum* del Riccoboni (1591).

---

(1) In una delle appendici di questo libro si troverà un brano del comento ancora inedito del Salviati alla *Poetica*, in cui si dà un giudizio degli interpetri che l'avevano preceduto.

(2) T. Tasso, XV, 20.

L'ultimo dei grandi comenti italiani che avesse influenza in tutt'Europa è forse quello del Beni, pubblicato nel 1613, ma con esso siamo fuori del secolo. Oltre alle edizioni, versioni e comenti pubblicati, ve ne ha molti altri manoscritti nelle biblioteche d'Italia, tra i quali quello già nominato del Salviati (1586), e due altri anonimi, ma del tempo, uno nella Magliabechiana e l'altro nella Riccardiana di Firenze. L'ultima opera che può essere ricordata qui sono i *Discorsi Poetici in difesa di Aristotile* del Buonamici, in cui Aristotile è difeso con passione dagli attacchi degli avversari.

Fu in Italia, durante questo periodo, che si maturò la dittatura letteraria di Aristotile; e il mondo moderno va debitore allo Scaligero della suprema autorità di Aristotile, come teorico della critica. Il Fracastoro aveva eguagliata l'importanza della *Poetica* a quella dei trattati filosofici di Aristotile; il Trissino aveva seguito Aristotile quasi alla lettera; il Varchi aveva detto che occorre studiare anni ed anni Aristotile per entrare nel campo della critica letteraria; il Partenio, un anno prima della pubblicazione della *Poetica* dello Scaligero, aveva affermato che quanto può riguardare la tragedia e la poesia epica era stato regolato da Aristotile e da Orazio; ma lo Scaligero va più lontano. Egli fu il primo a vedere in Aristotile il legislatore perpetuo della poesia; e il primo ad affermare dovere il poeta innanzi tutto conoscere ciò che Aristotile scrive e quindi osservarne ogni precetto, senza discutere; egli apertamente chiama Aristotile il dittatore perpetuo di tutte le arti: « Aristoteles imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus » (1). Questa è forse la prima oc-

(1) *Poet.*, VII, II, 1.

casione nella letteratura moderna che Aristotile viene definitivamente considerato quale un dittatore letterario; onde come principio della dittatura di Aristotile nel dominio delle lettere si può segnare l'anno 1561. Ma lo Scaligero fece anche di più, cercando, primo fra tutti, di conciliare Aristotile non solo coi precetti di Orazio e colle definizioni dei grammatici latini, ma coll'intera pratica della tragedia, comedia ed epopea latina. E fu per questa riconciliazione o accordo delle teorie aristoteliche collo spirito latino che l'autore della *Poetica* parve agli occhi dello Scaligero un dittatore letterario. Sul principio non era Aristotile che gli premeva, ma un ideale che s'era formato egli medesimo e fondato su quelle parti della dottrina di Aristotile che si trovavano confermate dalla teoria o dalla pratica della letteratura romana; e questo nuovo ideale armonizzante collo spirito latino della Rinascenza, divenne in corso di tempo uno dei capisaldi del classicismo. L'influenza di Aristotile crebbe anche più per opera del Concilio di Trento, che diede alla dottrina di lui lo stesso grado di autorità che al domma cattolico.

Tutte queste circostanze tendevano a favorire il predominio di Aristotile in Italia, durante il secolo XVI; e come risultato la dittatura letteraria di lui fu dagli italiani imposta all'Europa nei due secoli successivi. Dal 1560 al 1780, Aristotile venne per tutta Europa considerato come la più alta autorità nelle lettere. Non mai, e neppure in Inghilterra, durante e dopo questo periodo, s'interruppe un solo momento la tradizione aristotelica; e l'influsso della *Poetica* si può riconoscere in Sidney e Ben Jonson, in Milton e Dryden, come anche in Shelley e Coleridge. Il Lessing, pur opponendosi alle regole del teatro fran-

cese, difendeva le innovazioni proprie sull'autorità di Aristotile, e della *Poetica* diceva: « Dovessi in tempo di lumi essere anche oggetto di riso, non esito a confessare che io la trovo infallibile quanto gli elementi di Euclide » (1). E una dozzina d'anni prima del Lessing, nel 1736, uno dei precursori del movimento romantico in Inghilterra, Giuseppe Warton, diceva che « voler capire la poesia, senz'aver prima digerito questo trattato, è assurdo quanto il pretendere di sapere di geometria, senz'avere studiato Euclide » (2).

Uno dei primi risultati della dittatura di Aristotile fu che le lettere moderne ebbero un corpo di regole inviolabili pel dramma e l'epopea; cioè i poeti drammatici ed eroici vennero obbligati a una certa forma determinata e a certi determinati caratteri. La poesia classica fu naturalmente l'ideale della Rinascenza; e Aristotile aveva analizzato appunto il metodo in essa tenuto; onde parve che, riadottandolo, era impossibile non fiorisse una letteratura ugualmente perfetta. Queste formole erano nel fondo della letteratura classica; e regole, che avevano date opere pari alle greche e alle latine, non si potevano calpestare; per cui vennero considerate ogni giorno più come qualche cosa di indispensabile, e finalmente quasi come l'essenza medesima della letteratura; e fu in seguito al loro riconoscimento come leggi poetiche, che il dramma e l'epopea moderna classica sorsero. Le prime tragedie e le prime epopee moderne furono poco più che dei tentativi intesi a mettere in pratica le regole di Aristotile. Il culto della forma durante la Rinascenza aveva prodotto

(1) *Hamburg. Dramat.*, 101-104.
(2) *Essay on Pope*, 3.ª ediz., I, 171.

una reazione contro il carattere informe e caotico della letteratura medioevale; questa era di gran lunga inferiore a quella degli antichi, mancava di forma e di struttura; la classica invece aveva forma regolare e definita. Quindi si giunse a considerare la forma come la differenza essenziale tra la letteratura perfetta di Grecia e di Roma e la letteratura imperfetta e bassa del Medio Evo; e la deduzione fu che a riuscire classico il poeta deve imitare la forma e la struttura dei classici. Il Minturno veramente dice: « i precetti già dati dagli antichi maestri e qui da me ripetuti, io vo' che s'intendano secondo l'uso comune, non già che siano leggi inviolabili sì che si debbano sempre servare » (1). Ma questo non fu il parere di tutta la Rinascenza; il Muzio, per esempio, dice apertamente:

> Queste leggi ch'io scrivo e questi esempi
> Sian, lettor, al tuo dir perpetua norma;

e in altro luogo parla di un precetto da lui dato come di « vera ferma e inevitabil legge » (2). Lo Scaligero va anche più oltre: i classici, secondo lui, debbono essere giudicati alla stregua di questi schemi e di queste regole. « Mi sembra, scrive, che non si può riportare ogni cosa ad Omero, quasi egli fosse la norma; ma Omero medesimo deve essere riportato alla norma » (3). Nel periodo classico moderno, un po' più tardi, si trovò che queste regole erano fondate sulla ragione:

> These rules of old, discovered not devised,
> Are nature still, but nature methodized (4).

---

(1) *Arte Poetica*, p. 158.
(2) Muzio, pp. 81 v., 76 v.
(3) *Poet.*, I, 5.
(4) Pope, *Essay on Criticism*, 88.

Ma, durante la Rinascenza, esse furono accolte *ex cathedra* dalla teoria e dalla pratica della letteratura classica.

La compilazione di un corpo di regole critiche fisse non fu l'unico effetto dell'efficacia di Aristotile; ve ne ha anche altri e il più importante, come s'è visto, è che si giustificò razionalmente la letteratura d'immaginazione. Introducendo la *Poetica* di Aristotile nell'Europa moderna, la Rinascenza per la prima riuscì a stabilire una teoria sistematica della poesia; epperò alla scoverta della *Poetica* possiamo dire vada congiunta l'origine della critica moderna. Fu dal lato dell'aristotelismo che la critica italiana ebbe la sua influenza sulle lettere europee; e che questa influenza fosse profonda e larga dimostrerà in parte il nostro studio sulla letteratura critica inglese e francese. I critici dei quali abbiamo trattato non sono nomi che rimasero nei confini del proprio paese: essi influirono per due secoli interi non solo sulla Francia e l'Inghilterra, ma anche sulla Spagna, sul Portogallo e sulla Germania.

La critica letteraria, nel vero senso, non cominciò in Ispagna che alla fine del secolo XVI; e le opere critiche che allora apparvero si fondano interamente su quelle degli italiani (1). *L'Arte Poética Española*

---

(1) Bisogna tuttavia notare che la *Propaladia* di TORRES NAHARRO, edita a Napoli nel 1517, e dedicata al marchese di Pescara, marito di Vittoria Colonna, contiene nel *prohemio* una teoria completa del dramma, prima che alcuna opera importante di critica drammatica fosse data alla luce dagli italiani. Interesse anche maggiore ha l'opera dell'umanista spagnuolo Juan Luis Vives, che fu amico di Erasmo e del Budé e in certo modo meglio d'essi dotato di animo aperto alle idee generali. Le biografie del Namèche e del Van den Busche, e la breve benchè brillante esposizione del Menéndez y Pelayo (*Historia de las ideas estéticas en España*, III, 216 e segg.), appena fanno giustizia al Vives, come filosofo critico. I suoi principali contributi alla teoria poetica si possono

del Rengifo (1592), per tutto quel che riguarda la teoria della poesia, è basata su Aristotile, sullo Scaligero e vari scrittori d'Italia, come l'autore medesimo confessa. La *Philosophia Antigua Poética* del Pinciano (1596) fa capo agli stessi nomi. Ugualmente Cascales nelle *Tablas Poéticas* (1616) riconosce suoi autori e maestri il Minturno, il Giraldi Cintio, il Maggi, il Riccoboni, il Castelvetro, il Robertelli e il suo compatriota Pinciano. Le fonti di queste e di altre opere dell'epoca sono italiane; e il passo seguente dell'*Egemplar Poético,* scritto verso il 1606 dal poeta spagnuolo Juan de la Cueva, mette in luce non solo l'efficacia degli italiani sui critici spagnuoli,

---

trovare nel *De Causis corruptarum artium*, lib. II, cap. 4; nel *De tradendis disciplinis*, lib. III, cap. 5; nel *De ratione dicendi*, lib. III, capp. 7, 8; e nel breve dialogo *Veritas fucata sive de licentia poëtica* (1522), che tocca uno dei più fecondi problemi estetici del Rinascimento — quello della verisimiglianza poetica — in una discussione fin dove fosse consentito al poeta di allontanarsi dalla verità. Nè è a credere che fossero questi soltanto i luoghi, nelle opere sue, che interessano la storia della critica. Egli ebbe famigliare la *Poetica* di Aristotile (*Opera*, II, 220; VI, 37, 342, etc.), prima ancora che questa divenisse l'oggetto di tutta quell'attenzione accordatale più tardi; ma la censura insieme alle arti poetiche di Orazio e del Vida, perchè trasformano l'uso e la pratica dei singoli poeti in canoni o precetti assoluti di arte (*Opera*, VI, 37); e in ciò previene il giudizio moderno riguardo alla critica neo-classica in generale, proprio come discopre il punto debole della critica umanistica, che confondeva tra arte poetica ed oratoria (*Opera*, VI, 64)). In ultimo segue caso per caso il corrompersi delle scienze nel Medio Evo, sino al dominio degli universali; e su questi si fonda il suo sistema; è nondimeno curioso osservare come l'umanesimo facesse progredire la tirannia degli universali nella critica letteraria, quanto nè sminuì l'autorità nel campo della filosofia. Le idee di molti fra i critici spagnuoli sono tutt'altro che comuni o insignificanti; ma l'ampia e luminosa esposizione fattane dal Menéndez y Pelayo rende inutile qui una minuta discussione; io farò una sola osservazione all'illustre autore, ed è di aver trascurato di vedere quanto la critica del suo paese dovesse agl'italiani della Rinascenza. Mi sono occupato anche più brevemente dei critici tedeschi, perchè di essi ha trattato come non si potrebbe meglio il Borinski nella sua eccellente monografia sulle origini della critica letteraria in Germania.

ma anche il gran pregio in che quelli furono da questi individualmente tenuti:

De los primeros tiene Horacio el puesto
En numeros y estilo soberano,
Qual en su Arte al mundo es manifesto.
Escaligero [i. e. Scaligero] hace el paso llano
Con general ensenamiento y guia,
Lo mismo el docto Cintio [i. e. Giraldi Cintio] y Biperano (1).
Maranta (2) es egemplar de la Poesia,
Vida el norte, Pontano (3) el ornamento,
La luz Minturno qual el sol del dia.....
Acuden todos a colmar sus vasos
Al oceano sacro de Stagira [i. e. Aristotile],
Donde se afirman los dudosos pasos,
Se eterniza la trompa y tierna lira (4).

Dal comentario del Robertelli alla *Poetica* di Aristotile e da altre opere italiane, come recenti studi del Morel-Fatio hanno provato (5), fu quasi interamente presa anche la teoria critica dell'*Arte nuevo de hacer comedias* di Lope de Vega.

L'influsso degli italiani non si fece sentir meno in Germania. Da Fabricius ad Opitz la critica tedesca attinse, direttamente o indirettamente, quasi tutti i suoi principii a fonti italiane. Fabricius nel *De re poetica* (1584), protesta la sua riconoscenza al Minturno, al Partenio, al Pontano e ad altri, ma specialmente allo Scaligero; e la maggior parte delle dottrine colle quali Opitz rinnovò la moderna lette-

---

(1) VIPERANO, autore dell'opera *De Poetica libri tres*, Anversa, 1579.

(2) MARANTA, autore delle *Lucullanae Quaestiones*, Basilea, 1564.

(3) Tre scrittori del Rinascimento portano questo nome; G. Pontano, il celebre umanista e poeta latino d'Italia, che morì nel 1503; P. Pontano, di Bruges, autore di un'*Ars Versificatoria*, pubblicata nel 1520, e I. Pontanus, un gesuita boemo, autore delle *Institutiones poeticae*, pubblicate a Ingolstadt nel 1594 e ristampate parecchie volte.

(4) SEDANO, *Parnaso Espanol*, Madrid, 1774, VIII. 40, 41.

(5) *Bulletin Hispanique*, ottobre 1901 (Cf. l'importante recensione di A. FARINELLI nell'*Archiv. f. d. Studium d. neueren Sprachen*, 1902, CIX, 458 e segg.).

ratura del suo paese, non vengono d'altronde che dall'Italia, attraverso le opere dello Scaligero, del Ronsard e di Daniele Heinz. Niente illustra meglio del *Buch von der deutschen Poeterei* dell'Opitz medesimo (1) quanto le lettere europee debbano ai critici italiani.

All'influenza della critica italiana sulla letteratura francese e inglese si accennerà più o meno nelle altre parti di questo saggio; si può tuttavia notare qui che il Lessing negli scritti critici rappresenta l'ascendere graduale della tradizione italiana nelle lettere europee, specie dal lato dell'aristotelismo; come lo Shelley ne rappresenta il culmine in Inghilterra. Davvero il debito dello Shelley al Sidney e al Milton, che sono segni dell'influsso italiano al tempo di Elisabetta, e sopratutto al Tasso, ch'egli cita continuamente, non è piccolo. La moderna letteratura è per tanta parte impregnata della critica italiana. Questa nel mezzo secolo che corre tra il Vida e il Castelvetro, compilò tre cose: la teoria della poesia, un rigido schema per l'epopea e un rigido schema per il dramma. Questi rigidi schemi pel dramma e

---

(1) Cf. BERGHOEFFER, *Opitz' Buch von der Poeterei*, 1888, e BECKHERRN, *Opitz, Ronsard und Heinsius*, 1888. Il primo a nominar la *Poetica* di Aristotile, al nord delle Alpi, è LUTERO nell'*An den christlichen Adel deutscher Nation* (1520). Le *Disputationes de Tragoedia* dello SCHOSSER, pubblicate nel 1559, due anni prima dell'opera dello Scaligero, si fondano interamente sulla *Poetica* di Aristotile. Il signor Gregorio Smith dell'Università di Edinburgh ha di recente rimesso in luce un interessante *Dialogus in defensionem poeticae* di un certo *Augustinus Moravus Olmucensis*, edito a Venezia nel 1493 (SAINTSBURY, *History of Criticism*, II, 27). Un'opera simile e probabilmente contemporanea, rimasta ignota sia al Borinski che al Saintsbury, è il *Liber singularis de arte poetica eiusque laudibus et usu delectamineque* di Arnoldo di Baviera; io ne ho saputo, avendola vista citata in ABEL e HEGEDÜS, *Analecta nova ad Historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*, Budapest, 1903, p. 10.

per l'epopea governarono l'immaginazione creativa d'Europa per due secoli, e quindi decaddero. Ma benchè l'estetica moderna abbia studiato per più di un secolo il processo dell'arte, la teoria della poesia, come fu data dagli italiani del secolo XVI, non ha per questo perduto valore, ma ha in certa misura continuato a tenere sino ad oggi lo spirito degli uomini.

III.

Il Razionalismo.

L'indirizzo razionalistico nella letteratura critica comincia, si può dire, quasi col secolo XVI. Sin dai primordi la Rinascenza si era nutrita di quella letteratura classica, in cui la ragione umana ha trovato l'espressione più spontanea e più libera; e di qui accadde che la coltura umanistica desse vita alla scienza moderna e che primo frutto dell'umanesimo fosse il razionalismo.

Benchè Rinascimento non significasse più una determinata reazione contro il Medio Evo, pure una volta libera e senza pastoie, la ragione umana non poteva non acquistar coscienza di se stessa e del proprio potere, non poteva non levarsi contro le regole tradizionali, che l'avevano tenuta sì a lungo nei ceppi; e, parallelamente al libero giuoco dell'impulso razionale, si sviluppò la ricerca analitica degli elementi semplici, per sè intelligibili nella natura esteriore e nel pensiero umano, a volte divenendo, come in Lorenzo Valla, critica demolitrice dei vecchi sistemi basati sull'autorità irrazionale. È la distinzione tra la ragione passiva o statica da un lato e la ragione attiva o dinamica dall'altro,

tra l'amabile ragionevolezza di Orazio e l'epicureismo distruttivo di Lucrezio, tra « le bons sens » del Boileau e il metodo analitico del Descartes. Ambedue gli elementi si possono, in maggiore o minor grado, scorgere nelle opere e nella personalità di Erasmo, l'uno che tende (come tutto il periodo neoclassico) a un metodo razionale, alla moderazione e all'eleganza, allo sviluppo di un criterio assoluto del gusto; l'altro che mira ad una chiara e rigorosa ricerca della verità, della ragion prima delle cose.

La critica letteraria nel Cinquecento segue il primo indirizzo, benchè del disordinato sorgere del secondo non manchino segni, specie nella *Poetica* del Patrizi, il quale adopera il metodo induttivo nella parte storica di essa, e la critica analitica, in massimo grado effettiva e spesso distruttiva, nella parte teorica.

La Rinascenza dunque, distinto e separato quest'elemento di psicologia umana, lo coltivò unico e solo; ed è la vecchia storia del codice rivoluzionario che si irrigidisce in domma. L'autorità della ragione sostituì l'autorità della legge ecclesiastica e lo sviluppo suo andò di pari passo con quello dell'autorità dei classici. In tutto il periodo del classicismo essa diviene la pietra di paragone della critica; da essa soltanto, come dice il Boileau (1), la poesia deriva il suo lustro e la sua importanza. Venendo così il concetto di ragione applicato all'attività del pensiero umano, proprio come oggi il concetto di scienza, fu compito ed anche necessità dell'estetica moderna di scoprire e additare nuovi elementi psicologici e una nuova terminologia critica prima che il campo più

(1) *Art Poet.*, I, 37.

vasto della critica letteraria potesse essere esplorato e disboscato.

È facile osservare nel Vida tutti i tre elementi che sono in fondo al classicismo, l'imitazione degli antichi, l'imitazione della natura e l'autorità della ragione. La ragione per lui rappresenta l'essere finale di ogni cosa:

Semper nutu rationis eant res (1).

L'ufficio di essa in arte è, primo, di servire da criterio nella scelta e nell'esecuzione del disegno, salvaguardia contro il capriccio del caso (2); e, secondo, di moderare l'espressione della personalità e del sentimento proprio del poeta, salvaguardia contro la morbosa soggettività, che fa orrore al temperamento classico (3).

Si è scritto dello Scaligero che primo tra i moderni redigesse in un corpo dottrinale le conseguenze principali della sovranità della ragione nelle opere letterarie (4): che questo fosse il suo proposito non pare; certo non lo raggiunse; in ogni caso fu egli tra i primi critici moderni ad affermare che vi è un punto di perfezione per ogni forma di letteratura, a dimostrare che questo punto può essere raggiunto *a priori* mediante la ragione, e a tentare di determinarlo per ciascuna forma letteraria. « Est in omni rerum genere unum primum ac rectum ad cuius tum normam, tum rationem caetera dirigenda sunt ». (5). Questo che è l'assunto fondamentale della *Poetica* dello Scaligero, è anche una delle idee che stanno a base del

(1) Pope, *Poem. Select. Ital.*, I, 155.
(2) *Ibid.*, comincia: « Nec te fors inopina regat ».
(3) *Ibid.*, I, 164, comincia: « Ne tamen ab nimium ».
(4) Listilhac, in *Nouvelle Revue*, LXIV, 543.
(5) Scaligero, *Poet.*, III, 11.

classicismo. Non solamente v'ha un criterio finale, una norma, in ogni specie di letteratura, ma questa norma può essere formulata in modo definitivo per mezzo della ragione; ed è dovere del critico formularla questa norma, come è dovere del poeta di studiarla e di tenervisi, senza deviarne mai in alcun senso. Anche Omero, come abbiamo visto, è da giudicare d'accordo con questa norma, alla quale si è pervenuti attraverso la ragione. Siffatto metodo rende impossibile ogni novità in fatto di forma o espressione, e classifica ogni poeta antico o moderno, grande o piccolo, in ordine a uno e identico criterio di perfezione.

Segno dell'origine e dell'efficacia del razionalismo nella critica italiana è il sopravvento che essa prese a mano a mano sull'aristotelismo; in altre parole, il razionalismo cambiò il punto di vista dal quale i canoni aristotelici erano stati considerati nella Rinascenza italiana. I primi critici italiani consentono alle loro regole e ai loro precetti sull'autorità di Aristotile soltanto. Così il Trissino nel principio della quinta parte della *Poetica*, finita nel 1549, benchè cominciata già da venti anni, scrive: « Io non mi dipartirò dalle regole e dai precetti degli antichi, specialmente di Aristotile » (1). Un po' più tardi, nel 1553, il Varchi dice: « La ragione *ed* Aristotile sono le mie *due* guide » (2); e qui la ragione afferma per la prima volta se stessa; ma niun cenno ancora che i canoni aristotelici siano per sè razionali; il critico ha due guide: la ragione propria e le regole di Aristotile; e ciascuna di esse deve servire ovunque l'altra manchi. L'istessa veduta manifesterà una decina

(1) Trissino, II, 92.
(2) Varchi, p. 600.

d'anni più tardi il Tasso, affermando che i difensori dell'unità del poema epico « si son fatto scudo dell'autorità di Aristotile, nè mancano di quelle armi che dalla ragione sono somministrate » (1); e in modo simile, nel 1583, Sir Philip Sidney scrive che l'unità di tempo è chiesta « sia dal precetto di Aristotile che dalla comune ragione » (2). Qui tanto il Tasso che il Sidney, pur pretendendo che la particolar legge in discussione fosse in se medesima razionale, parlano della *Poetica* di Aristotile e della ragione come di due autorità separate e distinte e non si curano di dimostrare che Aristotile medesimo fondasse ogni suo precetto sulla ragione. Nel Denores, pochi anni più tardi, si fa un passo innanzi verso l'ultima attitudine classica, come quando accenna « alla ragione e all'autorità di Aristotile, che non è fondata su altro che sulla ragione » (3). La critica italiana non va oltre; spettava al neo-classicismo in Francia, come si vedrà, di dimostrare che una proposizione come questa « ragione *ed* Aristotile » è un non senso; che i canoni aristotelici e la ragione sono in ultima analisi riducibili a un'unica cosa; che non solo quanto Aristotile scrive è razionale, ma anche che quanto la ragione detta per l'osservanza letteraria si trova già in Aristotile.

Il razionalismo ebbe effetti molti e molto importanti nella letteratura e nella critica letteraria del secolo XVI. In primo luogo, volle in letteratura dare alla ragione un posto più alto che all'immaginazione o sensibilità. La poesia, come si ricorderà, venne dai critici della Rinascenza classificata spesso come una

(1) Tasso, XII, 17.
(2) *Defence of Poesy*, p. 48.
(3) *Discorso*, 1587, p. 39 v.

delle scienze logiche; e niente s'accorda meglio coll'ideale neo-classico quanto l'asserzione del Varchi e di altri che miglior logico uno è, e più eccellente poeta sarà. Il Sainte-Beuve dà allo Scaligero il merito di aver compilata pel primo la teoria letteraria che subordina l'immaginazione e la sensibilità poetica alla ragione (1); ma il merito o demerito di averla messa fuori non appartiene solo allo Scaligero. Questa tendenza verso l'apoteosi della ragione si nota dappertutto nel secolo XVI e non è propria di alcuno. I critici italiani di quest'epoca furono i primi a formulare l'ideale classico che il criterio di perfezione può essere concepito dalla ragione e che la perfezione si può raggiungere solo mediante la realizzazione di questo criterio.

Lo spirito razionalistico tendeva pure a gettare il discredito su ogni sorta di stravaganze. La soggettività e l'individualismo vennero considerati sempre più, almeno in teoria, come in disaccordo colla perfezione classica. Chiarezza, ragionevolezza, sociabilità furono i requisiti che si cercarono di più e si disapprovò ogni eccessiva espressione dell'individualità del poeta. Si ritenne che l'uomo, non solo come essere ragionevole, ma anche come essere sociale, fosse la base della letteratura. I versi del Boileau:

> Que les vers ne soient pas votre éternel emploi;
> Cultivez vos amis, soyez homme de foi;
> C'est peu d'être agréable et charmant dans un livre,
> Il faut savoir encore et converser et vivre (2),

furono anticipati nel *Dialogo contro i Poeti* del Berni, scritto nel 1526 e pubblicato non prima del 1537. Questa piacevole invettiva è diretta contro la lette-

(1) *Causeries du Lundi*, III, 44.
(2) *Art. Poét.*, IV, 121.

ratura alla moda del tempo e specialmente contro i poeti di professione. Scrivendo dal punto di vista di una società elegante e razionalistica, il Berni insiste molto sul fatto che la poesia non deve essere presa troppo sul serio, che essa è un passatempo, una ricreazione per la gente colta, una pura bagattella; e manifesta il suo disdegno per quelli che spendono tutto il loro tempo a scrivere versi. La vanità, l'inutilità, le stravaganze e la ribalderia dei poeti di professione sono oggetto del suo vivo disprezzo; solo coloro i quali scrivono versi per ammazzare il tempo meritano approvazione. « Or se' tu così matto che tu pensi che io chiami poeta chiunque fa versi? e ch'io metta questi uomini da bene quali il Vida, il Pontano, il Bembo, il Sannazaro in conto e in dozzina di poeti? Io non chiamo poeta e non danno se non chi fa versi solamente e tristi e non è buono ad altro. Questi di sopra non fanno professione di poeta » (1). I sentimenti espressi qui sono quelli di una età sociale e raffinata — dell'età di Luigi XIV come di quella di Leone X.

Il carattere irreligioso dell'arte neo-classica può essere considerato anche come una conseguenza di quest'indirizzo razionalistico. Combinati insieme gli effetti dell'umanesimo, essenzialmente pagano, e del razionalismo, essenzialmente scettico, non potevano certo favorire lo sviluppo del sentimento religioso nella letteratura. Il classicismo, risultato di queste due tendenze, divenne sempre più razionalista, sempre più pagano; onde la poesia religiosa nel vero senso appassì dovunque, le forme più pure del classicismo prevalsero. Nel Boileau le due tendenze

(1) Berni, p. 249.

mettono capo a un accentuato antagonismo ad ogni forma di letteratura cristiana:

C'est donc bien vainement que nos auteurs déçus,
Bannissant de leurs vers ces ornemens reçus,
Pensent faire agir Dieu, ses saints et ses prophètes.
Comme ces dieux éclos du cerveau des poëtes;
Mettent à chaque pas le lecteur en enfer;
N'offrent rien qu'Astaroth, Belzébuth, Lucifer.
De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornemens égayés ne sont point susceptibles;
L'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés
Que pénitence à faire et tourmens mérités;
Et de vos fictions le mélange coupable
Même à ses vérités donne l'air de la fable (1).

---

(1) *Art Poét.*, III, 193. Cf. DRYDEN, *Discourse on Satire* in « Works », XIII, 23 e segg.

CAPITOLO VI.

ELEMEMTI ROMANTICI NELLA CRITICA ITALIANA.

Nella letteratura italiana del secolo XVI si trovano germi di critica sia romantica che classica. Lo sviluppo del romanticismo nella critica del Rinascimento è dovuto a varie tendenze di origine antica, medioevale e moderna. L'elemento antico è il platonismo; gli elementi medioevali sono il cristianesimo e l'efficacia delle forme e della materia letteraria del Medio Evo; e i moderni il sorgere della vita e delle letterature nazionali e l'opposizione della filosofia moderna all'aristotelismo.

I.

L'elemento romantico antico.

Come la ragione è il fattore principale del neo-classicismo, così l'immaginazione è il fattore principale del romanticismo; e a seconda che predomina la ragione o l'immaginazione nella letteratura della Rinascenza, si ha il neo-classicismo o il romanticismo; mentre la migliore arte cerca di conciliare ambedue gli elementi nella ragione immaginativa. Se si fa della ragione la base dell'arte, il poeta è, per così dire, tenuto sulla terra, e l'arte diviene l'espressione ragionata della verità della vita; se invece

l'arte viene fondata sull'immaginazione, allora il poeta si crea un nuovo mondo a sè, un mondo nel quale il suo genio è libero di foggiare tutto ciò che l'immaginazione gli detta. Questa dottrina romantica della libertà del genio, dell'ispirazione e del potere dell'immaginazione, in quanto è parte della critica della Rinascenza, deve la sua origine al platonismo. All'efficacia delle dottrine platoniche sugli umanisti si è già accennato: essi videro in Platone il loro duce nella lotta contro il Medio Evo, la scolastica e l'aristotelismo. La dialettica aristotelica del Medio Evo non riconosceva altro fuori della ragione; il platonismo dava agio all'immaginazione di sollevarsi ad altezze vaghe e sublimi e di armonizzare coi misteri divini dell'universo. Per ciò che riguarda la poesia e la letteratura immaginativa in generale, i critici della Rinascenza si appellarono dal Platone della *Repubblica* e delle *Leggi* al Platone del *Ione*, del *Fedone* e del *Convito*. Il bello essendo l'oggetto dell'arte, le lodi di Platone al bello furono dalla Rinascenza trasportate alla poesia e quelle al filosofo furono applicate al poeta.

La dottrina aristotelica definisce la bellezza nei suoi rapporti col mondo esteriore, cioè, la poesia è un'imitazione della natura, espressa in termini generali. La dottrina platonica, al contrario, considera la poesia o bellezza in quanto concerne la natura propria del poeta, cioè il poeta è divinamente ispirato ed è un creatore uguale a Dio. Il Fracastoro, come si è visto, pone nell'estasi platonica, nel diletto, che si prende alla vera ed essenziale bellezza delle cose, l'essenza della facoltà poetica. Nell'introdurre quest'ideale platonico della bellezza poetica nella critica letteraria moderna, egli definisce e distingue la poesia usando d'un criterio soggettivo; ed a se-

conda che si insiste sul criterio oggettivo o soggettivo nell'arte, abbiamo lo spirito classico o romantico. I romantici più avanzati, quali gli Schlegel e i loro contemporanei in Germania, eliminano interamente le relazioni della poesia col mondo esteriore; e in questa estrema forma il romanticismo diviene una cosa sola coll'esagerato idealismo soggettivo di Fichte e Schelling. I classicisti più avanzati eliminano completamente la personalità del poeta; cioè la poesia non è che l'espressione ragionata, un'espressione perfetta di ciò che ogni uomo è in grado di vedere nella natura; chè il poeta non ha conoscenza più profonda della vita — non maggiore immaginazione — che una qualsiasi persona di giudizio.

Gli effetti di questo platonismo sulla critica della Rinascenza furono vari. In primo luogo, è merito dell'influsso platonico se i rapporti tra bellezza e poesia vennero la prima volta messi in luce (1). Secondo lo Scaligero, il Tasso e il Sidney, il poeta crea un altro mondo di bellezza, un mondo in cui la bellezza splende di tutta la sua luce, come non può mai in questo mondo reale. La ragione soltanto non lascia posto alla bellezza; onde in ultimo l'arte pei neo-classici non significò che osservazione morale e psicologica. Di più, il platonismo fe' sorgere la quistione della libertà del genio e dell'immaginazione. Di tutti gli uomini solo il poeta, come il Sidney ed altri notarono, non è legato in basso e astretto da alcuna legge. Ma se la poesia è affare di ispirazione, come si può chiamarla arte? Se il genio solo basta, che bisogno v'è di studio e di artificio?

---

(1) De Sanctis, II, 193 e segg.

Dagli estremi romantici di quest'epoca si ritenne che il genio solo fosse di per sè capace di produrre le più grandi opere poetiche; per gli estremi classicisti, l'arte che osserva ed elabora poteva, anche senza l'aiuto del genio, fare della poesia; ma la maggior parte dei critici del secolo XVI sembra si accordassero con Orazio in pensare che l'ingegno o un'attitudine naturale fosse indispensabile a cominciare; ma che occorresse anche arte e studio per regolarla e perfezionarla. Il genio non può bastare senza freno e senza coltura.

Lo Scaligero concilia in modo curioso classicismo e romanticismo. Il poeta, secondo lui, è un ispirato, un creatore simile a Dio; ma la poesia è un'imitazione (cioè, nuova creazione) della natura, fatta a norma di certe regole fisse, ricavate dall'osservazione del modo come la natura è stata prima espressa nella grande arte. Sono queste regole che della poesia fanno un'arte; ed esse formano un nuovo elemento neo-classico sovrapposto alla dottrina aristotelica.

II.

L'elemento medioevale.

Il Medio Evo portò all'ideale poetico della Rinascenza due elementi: i temi romanzeschi e lo spirito cristiano. Di questi contributi il primo comprende non solo la materia poetica derivata dalle fonti medioeviche, ma anche quei sentimenti, che furono ispirati dalla cavalleria e che le sopravvissero, come istituto sociale, sopratutto l'amore, importante a segno che nessuna critica dell'epopea romanzesca o della lirica petrarchesca nella Rinascenza potrebbe dirsi completa, se ad esso non dedicasse qualche pagina.

Benchè letture, come quelle del Varchi (1) sull'amore nel Petrarca o sulla gelosia nel Della Casa non fossero rare, le poetiche formali del Cinquecento non si credettero in dovere di studiare in che modo si dovessero trattare le grandi passioni in poesia; questo compito fu serbato ai trattati formali sull'amore, che, oltre a contenere teorie sulla bellezza, largamente platoniche in origine, analizzano anche minutamente l'amore in vari poeti, e con metodo che di quando in quando si avvicina alla critica psicologica. Così il noto trattato dell'Equicola (2) discute a lungo dell'amore nei poeti greci, latini, francesi, provenzali, spagnuoli e toscani — uno degli esempi più antichi dell'uso del metodo comparativo nella critica.

La tendenza del petrarchismo era specialmente verso il romanticismo. I suoi concetti e la sua soggettività menavano a una libertà di pensiero e di espressione che non era punto classica; e il suo influsso rese la poesia lirica, e quindi la critica della poesia lirica, più romantica che alcun'altra forma di letteratura o di critica letteraria, all'epoca del classicismo. Perciò nel periodo classico si ebbe poca lirica non in Francia soltanto, ma dovunque l'indirizzo classico predominava.

Si è già accennato alla coltura paganizzata per opera degli umanisti. Ma rinnovandosi il sentimento cristiano che condusse poi alla Riforma, molti si provarono a conciliare il cristianesimo colla coltura pagana; il Ficino e Pico della Mirandola si adoperarono a metterlo in armonia colla filosofia platonica; e vari tentativi si ebbero sotto il gran protettore delle let-

---

(1) *Opere*, Trieste, 1859, II, 496, 568.
(2) *Libro di natura d'Amore*, Vinegia, 1563, p. 324 e segg.

tere, papa Leone X, per porlo in armonia collo spirito classico in letteratura. In poemi come la *Cristiade* del Vida e il *De partu virginis* del Sannazaro, il cristianesimo è drappeggiato di un paludamento pagano o classico.

La prima reazione contro il paganizzarsi della coltura fu, come si è visto, iniziata dal Savonarola, e ringagliardita nel secolo seguente, dall'influenza e dall'autorità del Concilio di Trento (1); per cui, nella seconda metà del secolo XVI, l'ideale cristiano ha una parte predominante nella critica letteraria. Lo spirito del Giraldi Cintio come del Minturno fu apertamente cristiano. Pel Giraldi i romanzi sono cristiani, epperò superiori alle epopee classiche; ammette l'introduzione di divinità pagane solo nelle epopee che imitino antichi soggetti classici; ma il Tasso va più lontano e dice che nessun poeta eroico moderno dovrebbe mai farne uso. Secondo il Tasso, i protagonisti di un poema eroico debbono essere cavalieri cristiani e il poema istesso deve trattare non di una religione falsa, ma della vera. Il soggetto non deve avere rapporto alcuno con articoli della fede o del domma cristiano, perchè così ha stabilito il Concilio di Trento; in nessunissima forma il paganesimo si presta per un'epopea moderna. Il Tasso giunge ad affermare che la pietà dovrebbe essere compresa tra le virtù degli eroi cavallereschi della poesia epica. Nell'istesso torno di tempo, Lorenzo Gambara scrisse l'opera *De perfecta poeseos ratione* a provare che è assoluto dovere d'ogni poeta di escludere dai suoi poemi non solo ciò che sia disonesto e turpe, ma anche ciò che sia favoloso o richiami divinità pa-

(1) Cf. DEJOB, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts*, Paris, 1884.

gane (1). A questa reazione religiosa noi andiamo debitori della poesia cristiana del Tasso, del Du Bartas e dello Spenser. Ma l'umanesimo era forte e generale il razionalismo; onde il risveglio religioso ebbe vita poco più che momentanea. Il neo-classicismo in Europa fu essenzialmente pagano.

III.

Gli elementi moderni.

La letteratura del Medio Evo costituisce, si può dire, una vasta suppellettile di letteratura europea; solo colla Rinascenza sorsero distintamente le letterature nazionali. Il nazionalismo come l'individualismo derivano dalla Rinascenza; ed è in questo periodo che la letteratura e la vita nazionale — in una parola il patriottismo nel senso più largo — sorsero la prima volta.

Le discussioni e le controversie linguistiche del secolo XVI prepararono la via ad un migliore apprezzamento delle lingue e delle letterature nazionali. Queste controversie sul valore comparativo della lingua classica e volgare erano cominciate al tempo di Dante ed erano state continuate nel secolo XVI dal Bembo, dal Castiglione, dal Varchi, dal Muzio, dal Tolomei e da molti altri; e nel 1564 il Salviati riassunse il lato italiano della quistione in un discorso, nel quale affermò che la lingua e la letteratura toscana o, come egli dice, fiorentina sono di gran lunga superiori ad ogni altra lingua o letteratura sia antica che moderna. Per strano che

---

(1) Baillet, III, 70.

possa apparire quest'assunto, il semplice fatto che il Salviati l'abbia sostenuto basta a dargli un posto degno di seria considerazione nella storia della letteratura italiana. Tratta a fondo l'altro lato della quistione Celio Calcagnini in un lavoro indirizzato al Giraldi Cintio, in cui si manifesta, fra l'altro, la speranza che la lingua italiana e tutte le opere in essa scritte vengano dimenticate dal mondo (1).

Nel Giraldi Cintio si scoprono i primi segni di una critica prettamente nazionale. Il suo scopo nello scrivere il discorso sui romanzi fu sopratutto di difendere l'Ariosto, che giovane aveva conosciuto personalmente. Il punto di vista dal quale muove è che i romanzi costituiscono un genere nuovo, sconosciuto ad Aristotile e non soggetto quindi alle regole di lui. Il Giraldi considerò i poemi romantici dell'Ariosto e del Boiardo come opere nazionali e cristiane; e la letteratura italiana è così la prima volta criticamente distinta dalla letteratura classica in riguardo alla lingua, alla religione e alla nazionalità. Nel discorso del Giraldi non si nota alcun desiderio apparente di invilire o sconoscere la *Poetica* di Aristotile; il fatto era semplicemente che Aristotile non aveva conosciuto i poemi che imitano molte azioni di molte persone; e che era quindi assurdo domandare che tali poemi si conformassero alle sue regole. I romanzi trattano fasi della poesia e fasi della vita, che non si potrebbe pretendere fossero cadute in mente ad Aristotile.

Un sentimento dello stesso genere, il sentimento della nazionalità della letteratura italiana, è da cercare in molte delle prefazioni alle comedie italiane di quest'epoca. Il Lasca, nel prologo alla *Strega*

(1) Tiraboschi, VII, 1559.

(c. 1555) dice che Aristotile e Orazio « viddero i tempi loro, ma i nostri sono d'un'altra maniera, habbiamo altri costumi, altra religione et altro modo di vivere e però bisogna fare le comedie in altro modo ». Già nel 1534 l'Aretino nel Prologo alla *Cortigiana* preveniva gli uditori: « Non vi meravigliate se lo stil comico non s'osserva con l'ordine che si richiede, perchè si vive d'un altra maniera a Roma che non si vivea in Atene ». In modo simile il Gelli si scagiona di aver usato parole che non si trovano nei grandi autori della lingua italiana « perchè le lingue insieme con tutte le altre cose naturali continuamente si variano e si mutano ».

La poetica tradizionale del Rinascimento ebbe molti di siffatti avversari, dei quali è tipo l'Aretino, letterariamente « scapigliati », come li chiama il Graf (1), che non conobbero nè autorità, nè tradizioni o convezioni, nè regole, e che per la più parte furono affatto digiuni di coltura umanistica. Ma di essi non si può dire che pregiudicassero alla corrente principale dello sviluppo critico nel Cinquecento. Il Vossler (2) afferma che l'Aretino pel primo sostenne che il genio fosse legge a se stesso e che il giudizio popolare col suo « questo mi piace » e « questo non mi piace » può valere quanto le considerazioni di critici di professione. La licenza morale dell'epoca ha il suo analogo nella licenza estetica di un uomo come l'Aretino; questa licenza può aver ingenerato la confusione del pensiero critico che prevalse agli inizi del Seicento e dal quale si svilupparono molti degli elementi dell'estetica mo-

(1) GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 45 e segg.

(2) K. VOSSLER, *Pietro Aretino 's kunstlerisches Bekenntnis*, in « Neue Heidelberger Iahrbücher », 1900, X, 38 e segg.

derna; l'è un servigio assai indiretto, benchè si debba riconoscere che avere insistito sull'esteriorità ed arbitrarietà dei criteri della Rinascenza fosse essenziale a questo nuovo sviluppo. Tuttavia nè nuove idee, nè serietà di pensiero critico si nota nei vari trattati dell'Aretino o nei sei volumi delle sue lettere. Tutto ciò che si può dire di lui di positivo è stato detto dal De Sanctis, dal Graf e dal Vossler; l'ultimo dei quali ha molto nettamenente stabilita la posizione dell'Aretino, come di un pioniere dell'impressionismo, realismo e romanticismo nella critica moderna.

Quantunque il Giraldi non muova opposizioni fondamentali ad Aristotile, pure è nel suo discorso sui *Romanzi* che si può notare il primo tentativo per sottrarre una parte dell'arte all'autorità suprema di Aristotile. Nè il Salviati, che avea posta la lingua italiana al di sopra di tutte le altre, nè il Calcagnini che l'avea considerata come la più vile di tutte, aveva compreso che la quistione dell'importanza della lingua toscana si connetteva all'altra della supremazia letteraria di Aristotile. Era semplicemente una quistione nazionale, una quistione riguardante i limiti nazionali dell'autorità di Aristotile, proprio come di parecchie controversie a proposito del Tasso, di Dante e del *Pastor Fido* del Guarini (1). Il Castelvetro nel comento alla *Poetica* si allontana molte volte da Aristotile e lo confuta anche volentieri; nondimeno il suo rispetto per Aristotile è grande; il senso dell'autorità suprema di lui agli occhi suoi è forte; e quando Orazio, Quintiliano e Cicerone sembrano differire da Aristotile, il Castelvetro non esita ad asserire che non dovettero vedere il passaggio della *Poe-*

(1) Foffano, p. 154 e segg.

tica in quistione, e che non intesero molto bene onde procedesse la costituzione del vero poeta (1).

Si è già accennato all'opposizione all'aristotelismo tra gli umanisti. Questa opposizione andò sempre crescendo di pari passo collo sviluppo della filosofia moderna. Nel 1536 Ramus aveva attaccata l'autorità di Aristotile a Parigi; pochi anni più tardi, nel 1543, Ortensio Landi, il quale era stato per qualche tempo alla corte di Francia, pubblicò i suoi *Paradossi*, in cui si dimostra che le opere che vanno sotto il nome di Aristotile non sono affatto di Aristotile, e che Aristotile medesimo fu non solo un ignorante, ma anche l'uomo più malvagio del suo tempo: « Legandoci da noi stessi, dice, abbiamo messo il collo sotto il giogo, ponendo in cattedra questo animalaccio di Aristotile, dalle sue determinationi, come da un oracolo, dipendendo » (2). Ed è proprio l'autorità del filosofo che il Landi attacca; la sua attitudine per altro non è quella di un umanista, poichè verso Cicerone e il Boccaccio non si comporta più rispettosamente che verso Aristotile. Il Landi, malgrado le sue stranezze, rappresenta lo sviluppo della libertà del pensiero moderno e l'antagonismo della filosofia moderna all'aristotelismo.

Oppositori letterari e filosofici all'aristotelismo si può dire fossero Francesco Patrizi e in minor grado Giordano Bruno. Del fiero antiperipateticismo del Patrizi si hanno prove nella *Nova de Universis Philosophia* (1591), nella quale si dimostra che le dottrine di Aristotile sono false, incoerenti ed anche opposte agli insegnamenti della Chiesa cattolica; si

---

(1) *Poetica*, p. 32.
(2) *Paradossi*, Venetia, 1545, II, 29.

rivela antagonista letterario di Aristotile nell'opera importante *Della Poetica* pubblicata a Ferrara nel 1586 e divisa in due parti, la prima storica, *La Deca Istoriale*, e la seconda polemica, *La Deca Disputata*. Nella parte storica il Patrizi si studia di ricavare le norme delle varie forme poetiche, non da una o due grandi opere, come Aristotile aveva fatto, ma da tutta la storia della letteratura; e, primo nei tempi moderni, si prova di studiare filosoficamente la storia letteraria e di tracciare l'evoluzione dei generi letterari. La seconda parte, polemica, è diretta contro la *Poetica* di Aristotile ed in parte anche contro le dottrine critiche di Torquato Tasso; in essa l'autore si propone di dimostrare — *per istoria, e per ragioni e per autorità dei grandi antichi* — che le teorie critiche correnti al tempo suo non reggevano; e la *Poetica* stessa di Aristotile presenta come oscura, contraddittoria e indegna di credito.

Grida di rivolta alle dottrine critiche di Aristotile si raccolgono qua e là in tutte le opere di Giordano Bruno. Nel primo dialogo *Degli eroici furori*, pubblicato a Londra nel 1585, quando il Bruno si trovava in Inghilterra, esprime il suo disprezzo pei regolisti di poesia che esaminano per le regole della *Poetica* di Aristotile. Il suo assunto è che vi sono tante sorte di poeti quanti sono i sentimenti e le invenzioni umane; e che i poeti lungi dal dipendere da regole, sono essi medesimi causa delle regole e di tutti i dommi critici. Quelli che attaccano i grandi poeti, le cui opere non convengono colle regole di Aristotile, dal Bruno sono complimentati del nome di pedantacci, di vere bestie. Quale sia in fondo il suo pensiero si può comprendere da questo passo:

« Tans. Conchiudi bene che la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente; ma le

regole derivano da le poesie e però tanti son genî e specie di veri poeti.

« Cic. Or come dunque saranno conosciuti li veramente poeti?

« Tans. Dal cantar dei versi; con questo che cantando, o vegnano a dilettare o vegnano a giovare o a giovare e dilettare insieme.

« Cic. A chi dunque servono le regole d'Aristotile?

« Tans. A chi non potesse come Omero, Esiodo, Orfeo et altri poetare senza le regole di Aristotile, e che per non aver propria Musa, volesse far a l'amore con quella di Omero » (1).

Un'opposizione simile ad Aristotile ed un simile individualismo letterario sono in un'opera molto posteriore di Benedetto Fioretti; il quale, col pseudonimo di Udeno Nisieli, pubblicò in cinque volumi i *Proginnasmi poetici*, tra il 1620 e il 1639. Ciò non ostante, sulla fine del secolo XVI, Aristotile era stato ardentemente difeso contro tali attacchi da Francesco Buonamici nei *Discorsi poetici*, e tre anni più tardi, nel 1600, da Faustino Summo. Gli attacchi alla dittatura letteraria di Aristotile furono di poco valore e non era quasi necessario difendernelo. Nei due secoli successivi egli doveva regnar supremo sul continente europeo; e in Italia questa supremazia fu poco o nulla contrastata sino ai giorni del Goldoni e del Metastasio.

---

(1) *Opere*, II, 315.

PARTE SECONDA

La Critica letteraria in Francia.

CAPITOLO I.

IL CARATTERE E LO SVILUPPO DELLA CRITICA FRANCESE NEL SECOLO XVI.

La critica letteraria in Francia nacque un po' più tardi che in Italia, ma molti anni più presto che in Inghilterra, in Ispagna e in Germania; e, non essendo stata preceduta, come in Italia, da due secoli di preparazione umanistica, non poteva non avere in conseguenza carattere più primitivo e più pratico. In Francia e in Inghilterra le opere critiche vennero generalmente concepite a servizio di coloro, il cui intento immediato era di scrivere dei versi; trattare di problemi estetici in modo oggettivo e filosofico, prescindendo affatto da ogni considerazione pratica, fu caratteristica di una gran parte dei critici italiani del Rinascimento; ma in Francia non divenne comune che nel secolo seguente. Perciò nelle parti di questo saggio che riguardano la Francia e l'Inghilterra occorrerà occuparsi di vari problemi di rettorica e di metrica, dei quali si potè far poco caso nella parte attinente all'Italia; e vedremo che in queste, come nelle quistioni più generali della critica, è dall'Italia del secolo XVI, che si propagarono tutte le dottrine professate nell'Occidente d'Europa. Degno di nota è pure il numero comparativo delle poetiche formali pubblicate dall'un lato

e dall'altro delle Alpi, durante la Rinascenza; in Italia quasi non si contano; laddove la Francia, fatta eccezione di pochi trattati meramente rettorici, non ne offre più di una dozzina. È manifesto quindi che l'esposizione della critica francese debba essere contenuta in limiti più ristretti che quella della critica italiana, e avere anche carattere alquanto diverso.

I.

Le Origini.

La letteratura del secolo XVI in Francia è divisa in due parti quasi uguali dalla *Défence et illustration de la langue française* del Du Bellay, pubblicata nel 1549; e si deve a questo libro se il passaggio dal Medio Evo alla Rinascenza fu qui più netto che in alcun'altra nazione d'Europa. Colla discesa di Carlo VIII in Italia, nel 1494, l'influsso dell'arte, della coltura e della poesia italiana aveva avuto la sua prima spinta in Francia; ma ancora mezzo secolo doveva scorrere perchè se ne facessero sentire universalmente e fortemente gli effetti sulle lettere francesi. In questo periodo l'attività del Budé, di Erasmo, del Dolet e di numerosi altri umanisti nazionali e stranieri favorì la causa ed allargò l'influsso della nuova coltura; ma qual fosse stata l'opera loro sulla critica letteraria, non si è mai studiato con cura; nelle linee generali, possiamo riassumerla, dicendo che essi accesero in Francia l'ideale umanistico dell'imitazione dei classici; ed a questo concetto di *imitazione* tanti umanisti e letterati rivolsero principalmente gli studi loro. L'opera di Erasmo, che appartiene a tutta l'Europa, non mirava che a render meno rigido e servile il con-

cetto di imitazione come principio critico. Di lui non abbiamo alcun trattato formale di teoria poetica, benchè nell'unico frammento superstite dell'*Anti-Barbarus*, scritto negli anni giovanili, si affermi che il quarto libro doveva contenere un elogio della poesia. L'opera sua, nondimeno, manca nella maggior parte di idee generali, nè lascia intravedere un concetto troppo alto di quest'arte. La poesia, ad avviso d'Erasmo, consiste nell'aggiungere enfasi e metro alla pura prosa e al senso; i versi che gli piacevano di più erano quelli che più si avvicinavano al linguaggio sciolto (1); con che si ha già qualche sentore dell'ortodossia neo-classica venuta poi.

Il vero rappresentante di questa fase dello sviluppo critico in Francia è il Budé; ed a lui e ai suoi discepoli immediati si deve la preparazione umanistica che rese possibili le opere critiche della Pleiade. I due lavori *De studio litterarum recte et commode instituendo* e *De philologia*, che principalmente ci riguardano qui, sono le pietre limitari del progresso dello spirito critico in Francia. Il primo è un'opera pedagogica del genere del *De studiis et literis* di L. Bruni o del *De liberorum educatione* di Enea Silvio Piccolomini — un genere assai comune nell'Italia del Quattrocento —, ed è importante per la ragione medesima che quelli pubblicati prima in Italia, contenendo una giustificazione degli studi classici nel piano generale della coltura; nel secondo sono posti in rilievo i rapporti di tali studi coi comuni interessi degli uomini. Agli umanisti posteriori — specie quelli che, come il Turnèbe, Henri Estienne, Loys le Roy e molti altri, sopravvissero

(1) *Epist.*, CXI.

alla Pleiade, e lavorarono a lato dei Du Bellay, Ronsard, Montaigne e Pasquier — non restava che di aggiungere dei particolari allo schema generale del Budé o di applicarne il pensiero alla letteratura volgare. E questo schema generale appunto occupò la Pleiade in que' primi anni, in cui il Ronsard, il Baïf e più tardi il Du Bellay compivano i loro studi sotto il Dorat al Collège Coqueret. Gli eruditi moderni si sono volti a poeti come l'Heroet, lo Scève, il Pelletier, Louise Labé, Margherita di Navarra, per cercarvi le origini e le fonti del nuovo spirito letterario; e certo l'affinità delle opere di questi scrittori con le forme e con le idee letterarie degl'italiani è un fatto storico importante; ma esso non basta a spiegare come i discepoli del Dorat arrivassero alle loro celebri teorie nei sei o sette anni precedenti il 1549. Che imparassero propriamente al Collège Coqueret, è una quistione di rado proposta in termini precisi e non mai risoluta; e, sebbene non sia possibile per noi studiarla qui, notiamo che, a nostro parere, la soluzione dovrebbe essere cercata nell'opera anteriore degli umanisti francesi (il Dorat medesimo fu loro discepolo), i quali, dal lato critico, svilupparono idee e metodi strettamente affini a quelli patrocinati dalla Pleiade, ed a poco a poco insegnarono ad applicare tali idee e tali metodi alla stessa letteratura volgare. Questo è quanto formalmente e dommaticamente compì la Pleiade; e colla Pleiade soltanto si può dire cominci la moderna letteratura francese. Nel 1549 apparve la *Défence* del Du Bellay, il programma, per così dire, della nuova scuola; le *Odes* del Ronsard videro la luce nell'anno seguente; nel 1552 Jodelle inaugurò la tragedia francese colla *Cléopâtre*, e per la prima volta, come scrive il Ronsard:

Françoisement chanta la grecque tragédie.

La *Défence* segna quindi un'epoca a parte vuoi nella letteratura critica che in quella d'immaginazione della Francia. Le poetiche che la precedettero, se pur meritano il nome di critiche nel vero senso, si limitano a dare teorie convenzionali di rettorica e di metrica ricavate dai poeti francesi dell'estremo Medio Evo. La Pleiade stessa, come si vedrà meglio più innanzi, si occupò sopratutto di riforme linguistiche e rettoriche; e ancora nel 1580 il Montaigne poteva dire che in Francia v'erano più poeti che giudici ed interpetri di poesia (1). Le riforme della Pleiade concernenti l'Arte non mirano che a formare una lingua poetica, a introdurre nuovi *genres,* a creare nuovi ritmi e a imitare la letteratura classica. Ma, imitando la letteratura classica, tornarono in onore anche gli antichi soggetti di ispirazione; d'onde un'alta e insigne opinione dell'ufficio del poeta; infatti molte delle idee critiche della Pleiade, le più generali, traggono origine dal desiderio di giustificare la funzione della poesia e di magnificarne l'importanza. La nuova scuola e i suoi epigoni dominarono nella seconda metà del secolo XVI; e poichè nella prima non si ebbero opere critiche, una storia della critica della Rinascenza in Francia si riduce quasi tutta all'esposizione delle teorie critiche della Pleiade.

La serie dei trattati di rettorica e di metrica, che precedettero la *Défence* del Du Bellay, comincia con *L'Art de dictier et de fere chançons, balades, virelais et rondeaulx,* scritto dal poeta Eustache Deschamps nel 1392, posteriore più di un mezzo secolo di un'opera simile dell'italiano Antonio da Tempo (2). Verso

(1) *Essais*, 1, 36.

(2) Per queste opere più antiche, cf. LANGLOIS, *De artibus rhetoricae rhytmicae,* Parisiis, 1890.

la fine del secolo XV, un libro della stessa natura, *Fleur de rhétorique,* dovuto alla penna di un tale che si sottoscrive l'*Infortuné*, sembra abbia avuto una certa efficacia sui trattati apparsi dopo. Tre altri scritti congeneri furono licenziati al pubblico nella prima metà del secolo XVI, *Grand et vrai art de pleine rhétorique* di Pierre Fabri a Rouen nel 1521; *Rhétorique metrifiée* di Gracien du Pont a Parigi, nel 1539; e *Art poétique* di Thomas Sibilet, ugualmente a Parigi nel 1548. Nella seconda parte della *Rhétorique* del Fabri si agitano problemi di versificazione, della rima, del ritmo e delle complesse forme metriche usate da poeti dello stampo del Crétin, del Meschinot e del Molinet, in cui Pasquier trovava *prou de rime et équivoque, mais peu de raison*. Come la *Rhétorique* del Fabri è poco più che un'amplificazione dell'opera affine dell'*Infortuné*, così l'opera di Gracien du Pont è poco più che una riproduzione di quella del Fabri. Gracien du Pont si occupa sopratutto di *rime equivoquée, rime entrelacée, rime retrograde, rime concatenée* e di vari altri artifizi della metrica medioevale. L'*Art poétique* del Sibilet supera in interesse quante altre arti eran venute finora alla luce; essa fu pubblicata un anno prima della *Défence* del Du Bellay, e discute molti dei nuovi generi che questa difende. Il Sibilet parla del sonetto che da poco Mellin de Saint-Gelais aveva tolto agli italiani; dell'ode, che allora allora era stata adoperata dal Pelletier; e dell'epigramma quale era uscito dalla penna del Marot. L'ecloga, dice, è « greca di origine, latina di usurpazione e francese d'imitazione ». Ma una delle pagine più interessanti nel libro del Sibilet è quella in cui si fa un parallelo tra la moralità francese e il dramma classico; in essa è forse la traccia più antica dell'influenza delle idee italiane

sulla critica francese, e ne parleremo, esponendo le teorie drammatiche di questo periodo. È dunque verso la metà del secolo XVI che appariscono i primi segni dell'efficacia della critica italiana. La letteratura italiana era letta con avidità in Francia; molti nobili giovani francesi viaggiavano nella Penisola, e molti letterati e critici italiani visitavano la Francia: Girolamo Muzio vi fu una prima volta nel 1524 e vi ritornò nel 1530 con Giulio Camillo (1); a quella corte, come ricorda l'Aretino, sarebbe stato nel 1548 anche un Vincenzo Maggi, ma si dubita che questi sia il comentatore della *Poetica* (2); nel 1549, compiute le due ultime parti della *Poetica*, dedicate al vescovo di Arras, il Trissino passava a volta sua le Alpi (3); e tanti altri dotti italiani chiamò Francesco I a Parigi (4). Le relazioni letterarie tra i due paesi sono affare che non ci riguarda qui; ma non è cosa di poca importanza che le grandi riforme letterarie della Pleiade seguissero tra il 1548 e il 1550, proprio quando la critica italiana era maggiormente in fiore. Questo influsso dell'Italia apparisce primamente nel Sibilet; il quale ritiene che i principali modelli siano i poeti che vanno da Jean le Maire de Belges a Clément Marot; ma non è poi del tutto contrario alle innovazioni moderate che la Francia derivava dall'antichità classica e dalla rinascenza italiana.

Il Brunetière, in un rapido ma suggestivo capitolo della storia della critica francese, afferma che

---

(1) TIRABOSCHI, VII, 350.

(2) *Ibid.*, VII, 1465.

(3) MORSOLIN, *Trissino*, p. 358.

(4) Cf. EGGER, *Hellénisme*, cap. VII; CLÉMENT, *Henri Estienne*, p. I, cap. II; FLAMINI, *Le Lettere italiane alla corte di Francesco I*, negli « Studi di storia letteraria ».

la *Défence* del Du Bellay, la *Poetica* dello Scaligero e l'*Art Poétique* del Vauquelin de la Fresnaye sono le più importanti opere critiche che la Francia abbia prodotte nel secolo XVI (1). Veramente, la *Défence* del Du Bellay (1549), in certa misura, non è un'opera critica nel vero senso; la *Poetica* dello Scaligero (1561) è opera di un umanista italiano, non di un critico francese; e l'*Art poétique* del Vauquelin (non pubblicata prima del 1605), per quanto concerne l'efficacia che può aver esercitata, non appartiene al secolo XVI e neanche si può dirla importante; comunque, queste tre opere sono documenti non privi di interesse per la storia letteraria della Francia, e rappresentano tre tappe nello sviluppo della critica francese, nella seconda metà del secolo XVI. Aggiungiamo ad esse il *De studio literarum* e il *De philologia* del Budé, che compendiano tutte le aspirazioni letterarie della prima metà del secolo; e l'evoluzione è completa. I due trattati del Budé segnano il primo affacciarsi degli ideali classici nella coltura francese; l'opera del Du Bellay rappresenta la prima applicazione completa di questi ideali alla letteratura volgare; la *Poetica* dello Scaligero, pur essendo scritta da un italiano e in latino, venne composta e pubblicata in Francia, e caratterizza il momento in cui le regole di Aristotile entrano a far parte della critica francese; l'opera del Vauquelin infine sta come la somma delle idee critiche, che la Francia aveva raccolte ed accettate nel secolo XVI.

---

(1) Brunetière, *Évolution des genres*, I, 43.

II.

La poetica del Rinascimento in Francia.

La letteratura e la critica moderna in Francia si può dire comincino colla *Défence et illustration de la langue française* del Du Bellay (1549), che è un monumento dell'influsso dell'Italia sulla critica letteraria e linguistica di quella nazione. Lo scopo del libro è, come si rileva dal titolo, di difendere la lingua francese, e di studiare con che mezzi si potrebbe avvicinarla di più alla dignità e alla perfezione. Il problema capitale, che il Du Bellay propone, è, primo, che niente vieta alla lingua francese di raggiungere la perfezione; e, secondo, che l'unica via adatta all'uopo sta nell'imitazione del greco e del latino. Questa tesi è posta e provata nel primo libro della *Défence;* il secondo libro risponde al quesito con quali mezzi possa la lingua francese toccare detta perfezione, avente a base l'imitazione della perfezione del greco e del latino. Il Du Bellay sostiene che, come la diversità delle lingue nei diversi paesi si deve ascrivere interamente al capriccio degli uomini, così la perfezione di una lingua è dovuta esclusivamente alla diligenza e all'arte di coloro che la parlano; però a nessuno è lecito di esimersi all'obbligo di concorrere al miglioramento dell'idioma nativo. Il latino non ebbe sempre quell'eccellenza che ai giorni di Virgilio e di Cicerone; e se questi scrittori avessero ritenuto per opera impossibile il dirozzare e l'arricchire una lingua, o avessero immaginato che la lingua loro poteva essere portata a perfezione solo coll'imitare gli autori nazionali che li avevano preceduti, il latino sarebbe rimasto eternamente

quale è in Eunio e in Crasso. Ma come Virgilio e Cicerone perfezionarono il latino, imitando il greco, così la lingua francese non diverrà bella che imitando il greco, il latino e l'italiano, idiomi che hanno toccato tutti un certo grado di perfezione (1).

Nondimeno da due cose bisogna guardarsi. La lingua francese non può essere migliorata semplicemente col tradurre dagli scrittori classici ed italiani; la traduzione vale a rendere popolari le idee; ma da sola non basta punto perchè una lingua o letteratura raggiunga la perfezione. Nè basta un'imitazione servile; ma, per usare la frase spesso citata del Du Bellay, le bellezze di queste lingue straniere « occorre siano convertite in sangue e nutrimento » (2). I classici hanno « sangue, nervi ed ossa », laddove i più antichi autori francesi non hanno che « pelle e colore » (3). Però lo scrittore moderno avrà in non cale i primi poeti nazionali e si applicherà ad imitare i greci, i latini e gli italiani; si asterrà dal comporre rondò, ballate, strambotti e *épiceries*, che corrompono il gusto della lingua francese e servono a dimostrare solo l'ignoranza e la miseria; in vece loro, adopererà l'epigramma, che unisce, come dice Orazio, l'utile al dolce, la malinconica elegia, sulle orme di Ovidio e di Tibullo; l'ode, una delle più sublimi forme poetiche; l'ecloga, sul tipo di quelle di Teocrito, Virgilio e Sannazaro; e il bel sonetto, un'invenzione dotta quanto piacevole degli italiani (4). Piuttosto che moralità e farse, il poeta detterà tragedie e comedie; tenterà un'altra

(1) Cf. Orazio, *Ars poetica*, 53 e segg.
(2) *Defence*, I, 7.
(3) *Ibid.*, II, 2.
(4) *Ibid.*, II, 4.

Iliade o *Eneide* per la gloria e l'onore della Francia. Questo è il succo di quella parte del trattato del Du Bellay in cui si discorre in termini generali della lingua e della letteratura francese. Gli ultimi sei o sette capitoli sono dedicati a quistioni più minute e più dettagliate di lingua e di metrica. Il Du Bellay, come mezzo ad arricchire la lingua francese, consiglia di adottare termini classici; e parla con favore del verso non rimato, quale si trova nei poeti antichi. La *Défence* si chiude con un appello, un appello non dissimile da quello che il Vida rivolge agli studiosi d'Italia (1), di non temere di uscire a predare i tesori di Grecia e di Roma, a beneficio della poesia francese. Da questa breve analisi si scorge che la *Défence* veramente non è che una polemica filologica del genere di quelle che in gran numero ebbero luogo in Italia intorno alla lingua volgare, inaugurate da Dante e continuate poi dal Bembo, dal Castiglione, dal Varchi e da altri: essa è, come si esprime un critico, libello, difesa e *ars poetica* a un tempo; è arte poetica, solo in quanto esorta il poeta francese ad adoperare certe forme poetiche e tratta in un paio di capitoli, sulla fine, di ritmo e rima. Ma curioso che nessuno abbia finora additata la fonte dell'opera del Du Bellay; il quale a quanto pare, si sarebbe ispirato al *De vulgari eloquentia* di Dante, volgarizzato per la prima volta dal Trissino e pubblicato nel 1529, giusto venti anni prima della *Défence* (2). Le due opere, tenuto

(1) Cf. VIDA in POPE, *Poem. Select. Ital.*, I, 167.

(2) Il Dr. K. VOSSLER, negli *Studien zur vergl. Litteraturgeschichte*, 1901, I, 262, per primo sollevò dubbi sull'esattezza di questo ravvicinamento: « Diese Vermutung hat gewiss manches für sich, aber sie wäre doch noch besser nachzuprüfen ». Il prof. Arturo Farinelli mi informa che recenti ricerche sue confermano questi dubbi; ma l'affinità è tale che merita ulteriori studi e più particolari.

conto delle differenze di tempo e di luogo, si rassomigliano molto nello spirito e nello scopo, come nel contenuto e nel disegno. Il lavoro del Du Bellay, al pari di quello di Dante, è diviso in due libri, e ciascun libro in un numero di capitoli presso a poco uguale; il primo libro si occupa in ambedue della lingua in generale e dei rapporti del volgare alle lingue antiche e moderne; il secondo tratta in ambedue delle particolarità del volgare, onde ciascuno discute; ambedue si aprono con una teoria alquanto simile sull'origine del linguaggio, e si chiudono con una discussione sul verso nel vernacolo. Lo scopo dell'un'opera e dell'altra è la giustificazione della lingua volgare e lo studio dei mezzi a raggiungere la perfezione: il titolo *De vulgari eloquentia* si potrebbe premettere con ugual diritto alla *Défence*. La quale con simile giustificazione della lingua francese fatta su motivi razionali, se non del tutto convincenti e irrefutabili, preparò la via all'attività critica in Francia; nè è senza significato che la prima opera critica della Francia moderna sia stata modellata sulla prima opera critica dell'Italia moderna. Trenta anni più tardi, turbato dalle pretensioni dell'*Ercolano* del Varchi, Henri Estienne nella *Précellence du langage françois* (1), poteva asserire che il francese era la migliore di tutte le lingue antiche e moderne, proprio come (a non ricordare altri) il Salviati nel 1564 aveva rivendicato il medesimo primato all'italiano.

Non è da aspettarsi che una rottura così profonda colle tradizioni nazionali della Francia, quale l'importavano le innovazioni del Du Bellay, passasse

(1) Un italiano, Filippo Pigafetta, manifestò il desiderio di rispondere al libro dell' Estienne (T. Tasso, *Opere*, XXIII, 97).

inosservata ai nemici della Pleiade. La risposta venne subito, in un libello anonimo, *Le Quintil Horatian sur la Défence et illustration de la langue françoise.* Sino a pochi anni fa, si attribuiva questo trattatello a un discepolo del Marot, di nome Charles Fontaine; ma nel 1883 venne scoverta una lettera autografa, nella quale il Fontaine respinge con tutte le forze l'insinuazione che ne fosse egli l'autore; e infatti ricerche più recenti hanno messo in sodo che l'opuscolo fu scritto da un amico di lui, da Barthélemy Aneau, direttore del Collegio di Lione (1). Il *Quintil Horatian* vide la luce nel 1550, a un anno di distanza dalla *Défence* (2); l'autore ci dà ad intendere che egli aveva tradotta tutta l'*Ars poetica* di Orazio in versi francesi « da oltre venti anni, prima del Pelletier o di alcun altro » cioè, tra il 1525 e il 1530 (3); questa traduzione non fu mai pubblicata, ma se ne leggono molti frammenti nel *Quintil* medesimo. L'Aneau segue a passo a passo il Du Bellay, lo confuta, e ne riprende le costruzioni, le metafore, i neologismi; di natura dommatica e pedagogica, non sempre dà nel segno nei suoi giudizi; e i moderni critici francesi non gli possono perdonare di aver attaccato nell'avversario l'uso del termine *patrie.* Tuttavia non sarebbe esatto affermare, con uno storico contemporaneo della letteratura, che il *Quintil Horatian* è pieno di critiche futili e destituite d'ogni peso; le minute obiezioni linguistiche dell'autore sono spesso ipercritiche; ma l'opera rappresenta una naturale reazione contro la

---

(1) H. Chamard, *La date et l'Auteur du Quintil Horatian*, nella « Revue d'Histoire littéraire de la France », 1898, V, 59 e segg.

(2) *Ibid.*, V, 54 e segg.

(3) *Ibid.*, V, 62; 63, n. 1.

Pleiade. Il suo maggiore appunto alla *Défence* fu che introducesse parole classiche ed italiane nella lingua francese: « Est-ce là défence et illustration, esclama, ou plus tost offence et dénigration? » La Pleiade avrebbe avuto torto a fare poco o nessun conto dei classici della poesia francese; la nuova scuola patrocinava l'abolizione delle complicate forme metriche sol perchè troppo difficili; per l'Aneau invece il sonetto, l'ode e l'elegia sono delle novità inutili. Scopo della poesia, secondo Orazio, è di piacere e di dilettare, laddove l'elegia non ci mette che tristezza nell'animo e lagrime negli occhi. « La poesia, dice, è simile alla pittura; e come la pittura ha per fine di procurarci diletto e non di contristarci, così la lugubre elegia è una delle più cattive forme di poesia ». L'Aneau non intende l'alto e sublime ufficio del poeta, che la Pleiade per prima introdusse nella poesia francese; e agli occhi suoi il poeta non è che un manipolatore di versi, il quale vuol divertire l'uditorio. Egli impersona la reazione generale dello spirito nazionale contro le novità della Pleiade; per cui il *Quintil Horatian* può dirsi l'ultima opera, che stia a rappresentare la vecchia scuola poetica (1).

Fu presso a poco questa l'epoca in cui la *Poetica* di Aristotile cominciò a farsi sentire nella critica francese. In uno degli ultimi capitoli della *Défence* il Du Bellay osserva che « dei pregi e dei difetti di un poema hanno parlato con diligenza Aristotile ed Orazio tra gli antichi, e poi Geronimo Vida » (2). Orazio vien ricordato e citato in parecchi altri luo-

(1) Sull'intera controversia, che si sollevò intorno alla *Défence* — la « belle guerre que l'on entreprit lors contre l'ignorance », come il Pasquier la chiama — vedi CHAMARD, *Joachim Du Bellay*, Lille, 1900, pp. 144-166.

(2) *Défence*. II, 9.

ghi; e l'influsso delle parti rettoriche dell'*Ars poetica*, in genere, è molto visibile in tutta la *Défence*; vi si riscontrano anche numerose tracce dell'influenza del Vida; ma non vi si rileva in alcun modo che l'autore conoscesse da vicino la *Poetica* di Aristotile; del suo nome e della sua importanza il Du Bellay aveva probabilmente letto negli scrittori italiani; ma del suo contenuto sa poco o niente. Infatti nessuno in Francia prima d'ora accenna mai alla *Poetica*, e ignota pare sia rimasta agli umanisti del paese. Erasmo ne riporta il titolo in una lettera del 27 febbraio 1531; ed egli medesimo — benchè le apparenze stiano per Simon Grynaeus — la pubblicò nel corso dello stesso anno, a Basilea, senz'alcun comento. Una nuova edizione seguì a Parigi nel 1541; ma neppur essa sembra abbia influito gran che sull'attività critica della Francia. Solo parecchi anni dopo la pubblicazione della *Défence*, nel poema satirico *Le Poëte Courtisan* (1), scritto appena fu rientrato dall'Italia, il Du Bellay mostra di avere una conoscenza alquanto più precisa della *Poetica*:

> Je ne veux point ici du maistre d'Alexandre (Aristotile)
> Touchant l'art poëtic, les preceptes t'apprendre
> Tu n'apprendras de moy comment jouer il faut
> Les miseres des rois dessus un eschaffaut:
> Je ne t'enseigne l'art de l'humble comoedie
> Ni du Méonien la muse plus hardie:
> Bref je ne monstre ici d'un vers horacien
> Les vices et vertus du poëme ancien:
> Je ne depeins aussi le poëte du Vide (2).

Nel 1555 Guillaume Morel, il discepolo del Turnèbe, pubblicò un'edizione della *Poetica* di Aristotile

---

(1) Questo poema apparve anonimo nel 1559 colla traduzione di una simile satira latina del Turnèbe contro i poeti cortigiani italianeggianti. Cf. CHAMARD, *Joachim Du Bellay*, p. 412 e segg.

(2) DU BELLAY, p. 120.

a Parigi. Giova nondimeno osservare che la *Défence* resta sempre la prima di tutte le opere della letteratura critica francese in cui si alluda alla *Poetica*; verso il 1549, il Rinascimento e la critica italiana si erano fatti larga strada in Francia. Nel 1560, un anno innanzi che venisse fuori la *Poetica* dello Scaligero, il trattatello di Aristotile aveva acquistato tale ascendente, che in un florilegio aristotelico edito a Parigi nel medesimo anno, *Aristotelis sententiae* i pensieri cavati dalla *Poetica* sono posti in capo al volume (1). Nel 1572 Jean de la Taille rimanda i suoi lettori a ciò che « il grande Aristotile, nella *Poetica,* e dopo di lui Orazio, benchè non con uguale sottigliezza, hanno detto più ampiamente e meglio di *lui* » (2).

L'influenza della *Poetica* dello Scaligero sulla critica drammatica francese di questo periodo è stata generalmente esagerata; certo nel corso del secolo XVI non fu poca cosa; ma solo negli ultimi anni ei salì alla dittatura poscia accordatagli. L'opera non venne pubblicata mai a Parigi; la prima edizione ha la data di Lione e le successive di Heidelberg e di Leyden; e propriamente fu in Germania, in Ispagna e in Inghilterra che cominciò ad aver seguito; se si fece strada anche in Francia nel secolo successivo, è dovuto in gran parte all'opera dei dotti tedeschi Heinz e Vossio. Neanche è esatto affermare che allo Scaligero sopratutto la letteratura francese vada debitrice delle unità di tempo e di luogo; chè a questo proposito egli non è così preciso e formale come L. Castelvetro, Jean de la Taille, Sir Philip Sidney o Chapelain. Nondimeno, se la *Poetica* dello Scali-

---

(1) Parisiis, *Apud Hieronymum de Marnaf*, 1560.
(2) Robert, *Appendice* III.

gero nel secolo XVI non raggiunse quella supremazia dittatoria che toccò poi nel secalo XVII; e se le vedute particolari, che enuncia nelle sue pagine, non influirono direttamente sulle idee correnti nel secolo XVI, operò certo indirettamente sull'indirizzo generale dell'attività critica della Rinascenza francese. Questo influsso indiretto si manifesta nella coltura che si va a grado a grado latinizzando, nella seconda metà del secolo XVI, e, come si vedrà appresso, nell'entusiasmo per le regole di Aristotile nella critica drammatica francese. Lo Scaligero fu amico personale di parecchi membri della Pleiade, e v'è ogni ragione di credere che esercitasse una efficacia notevole, anche se solo indiretta, sullo sviluppo di quel gran movimento letterario.

Ultimo ad esporre le teorie poetiche della Pleiade è Vauquelin de la Fresnaye nell'*Art Poétique françois où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies.* Questo poema didattico, benchè non pubblicato prima del 1605, fu, per ordine di Enrico III, cominciato nel 1574; e, aumentato in seguito di molte giunte, non era ancora finito nel 1590. Il Vauquelin dice esplicitamente quanto debba agli scrittori critici, che l'avevano preceduto, nei seguenti versi:

> Pour ce ensuivant les pas du fils de Nicomache (Aristotile)
> Du harpeur de Calabre (Orazio) et tout ce que remache
> Vide et Minturne après, j'ay cet oeuvre apresté (1).

Aristotile, Orazio, Vida e Minturno sono dunque i suoi modelli e le sue fonti; e nel poema infatti è incorporata quasi tutta l'*Ars poetica* di Orazio, accanto a non poche immagini e metafore prese dal

---

(1) *Art. poét.*, I. 63.

Vida; sorgono invece parecchie quistioni per ciò che riguarda gli altri (1). Si è detto che il Vauquelin nomina il Minturno solo per mettersi sotto l'egida di un grande autore italiano (2); al contrario, dopo Orazio, Ronsard e Du Bellay, le cui discussioni critiche ha trasfuse intere intere nel poema suo, il Minturno sopratutto è la sua autorità, il suo modello e la sua guida; nel Minturno con ogni probabilità conobbe i canoni aristotelici; e non è ad Aristotile, ma al concetto, che il Minturno si è formato di Aristotile, che il Vauquelin ha aderito. Così si spiegano molti punti di quest'*Art poétique;* ma qui non ne possiamo ricordare che uno solo: ciò che il Vauquelin dice del dramma, che sarebbe nato dai canti intorno all'altare di Bacco, nel tempo della vendemmia, non fu attinto nè da Aristotile, nè dai suoi comentatori, come vorrebbe il Signor Pellissier, ma direttamente dal Minturno (3). Si sarà osservato che nel Rinascimento si professarono due opinioni distinte a spiegare l'origine della poesia: l'una, che si può dire etica, mette capo ad Orazio, secondo il quale il poeta in sul principio fu un legislatore, un oracolo divino; ed essa persiste nella letteratura moderna, dal Poliziano allo Shelley; l'altra, scientifica, fu applicata specialmente al dramma, ed ebbe a base ciò che Aristotile scrive dei primi passi della tragedia. Questo sforzo diretto a spiegare scientificamente i fenomeni poetici si può notare nei critici più razionalisti della Rinascenza, quali lo Scaligero e il Viperano. Così Vauquelin de la Fresnaye, il discepolo del Ronsard e l'ultimo espo-

(1) PELLISSIER, pp. 57-53.

(2) LEMERCIER, *Étude sur Vauquelin*, 1887; PELLISSIER, *De sexti decimi sæculi in Francia artibus poeticis*, p. 57.

(3) MINTURNO, *Arte poetica*, p. 73; *De poeta*, p. 252. Cf. l'introduzione del Pellissier all'*Art poétique* del VAUQUELIN, p. XLIV.

sitore delle dottrine critiche della Pleiade, sta a testimoniare che le idee critiche italiane sono già penetrate nella critica francese.

Con Vauquelin de la Fresnaye e De Laudun Daigaliers (1598) la storia della critica francese, nel secolo XVI, è alla fine. L'attività critica di questo periodo, come si è già notato, ha un carattere più pratico che quella italiana. I grandi scrittori e i grandi *érudits,* Rabelais e Montaigne, Pasquier e Henri Estienne rimasero affatto estranei ai problemi puramente teorici dell'arte poetica. L'opera del Rabelais era compiuta, quando la teoria italiana arrivò in Francia; e il Montaigne, non ostante le sue simpatie per la Pleiade, nella poesia non vide che un'occupazione da donne e un'arte scherzevole. Il Pasquier e l'Estienne aiutarono o censurarono la Pleiade, come dotti, grammatici o storici, non come teorici o esteti. La critica letteraria in Francia fu creata dalle esigenze di un gran movimento letterario, e in tutto il secolo non ruppe mai i legami con questo movimento o mancò di servirlo in un modo pratico. La critica poetica fu messa su dai poeti, il cui desiderio era di favorire una causa, di difendere le loro opere o di giustificare le proprie vedute. La critica drammatica fu costruita dagli scrittori teatrali, talvolta anche nelle prefazioni alle loro opere. Nel secolo XVI, come anche dopo, i rapporti delle facoltà creativa e critica in Francia furono precisi e definiti (1). Ma si può quasi dire che son poche le teorie critiche della Rinascenza francese: eccettuato natural-

(1) Il medesimo rapporto vitale fra teoria e pratica si può avvertire in tutti gli altri campi della coltura, durante la Rinascenza francese; cf., per esempio, nel BECKER (*Loys le Roy*, pp. 161, 166, 169) le acute osservazioni di Loys le Roy sulla necessità dell'esperienza politica in chi volesse dettar teorie politiche.

mente lo Scaligero, neanche un sentore di quella deificazione di Aristotile, che si ebbe nella critica italiana; particolare minuto, ma interessante, niun tentativo diretto a spiegare la dottrina della catarsi aristotelica, che fu occasione di infinite controversie in Italia; nessuna discussione particolareggiata e seria della teoria del poema epico. Tutte queste cose si possono trovare nella Francia del secolo XVII; ma la loro vera patria è l'Italia del secolo XVI.

CAPITOLO II.

LA TEORIA POETICA NELLA RINASCENZA FRANCESE.

Atteso il carattere pratico della critica letteraria di questo periodo, i membri della Pleiade non si occupano punto di una teoria generale della poesia; per vederne occorrerà che il secolo tocchi la fine. Questo è sopratutto il momento della critica drammatica, una critica, che ha interesse affatto particolare, contenendo già in germe le dottrine, sulle quali vennero poi costruiti i drammi del Racine e del Corneille.

I.

L'Arte Poetica.

La *Défence* del Du Bellay non contiene un sistema veramente completo di dottrine critiche; ma esibisce, in una forma più o meno cruda, tutte le tendenze rappresentate dalla Pleiade nella letteratura francese. L'idea fondamentale del libro è che la poesia francese non può giungere alla perfezione se non mediante l'imitazione dei classici; e questa esige nel poeta, in primo luogo, coltura, e poi lavoro intellettuale e studio. Si nasce poeta, è vero; ma ciò è da intendere di quell'ardore e gioia di spirito, che accendono naturalmente il poeta, ma che, senza dottrina e senza erudizione, resterebbero affatto inutili. « Il poeta che

aspira all'immortalità, dice il Du Bellay, deve tenersi chiuso nella solitudine della propria camera; e invece di mangiare, bere, dormire, occorre che sopporti la fame, la sete e lunghe vigilie » (1); e altrove ripete che la solitudine e il silenzio sono *amy des Muses*. Di qui un natural disprezzo pel volgo, che non conosce niente dell'antica coltura: « Sopratutto voglio avvisare colui, che aspira a una fama più che ordinaria, a tenersi lontano dagli ammiratori inetti, a scansare il popolo ignorante — il popolo, nemico di ogni sapere ricercato ed antico — e ad appagarsi di pochi lettori, sull'esempio di quel tale che non domandava altro uditore che Platone » (2).

Il punto di vista di Jacques Pelletier du Mans nell'*Art poétique*, opera pubblicata a Lione nel 1555, non differisce da quello della Pleiade; ma non è così accentuato come nei membri più audaci e più radicali di essa. In sul principio il trattato parla dell'antichità ed eccellenza della poesia, e dei poeti vi si dice che in origine furono « maîtres et réformateurs de la vie »; la poesia vien quindi paragonata all'oratoria e alla pittura, come si usò nella Rinascenza; e il Pelletier, d'accordo con Orazio, ritiene che l'ingegno e l'arte debbono concorrere ambedue a formare il poeta. L'ufficio di questo non è per lui diverso da quel che fu pel Tasso e pel Sidney: « Spetta al poeta di dar novità alle cose vecchie, autorità alle nuove, bellezza alle ordinarie, luce alle oscure, certezza alle dubbie, la loro vera natura a tutte le cose e tutte le cose alla loro vera natura » (3).

---

(1) *Defence*, II, 3.

(2) *Ibid.*, II, 11.

(3) Loys le Roy sulla fine de *La Vicissitude* (1575) ha usate quasi le medesime parole, accennando al dovere del letterato moderno; cf. Becker, op. cit., p. 262.

Quanto alla lingua, alla versificazione e al sentimento della natura, egli non si discosta punto dai principali scrittori della Pleiade.

Il più grande di costoro, il Ronsard ha dettate le sue teorie poetiche nell'*Abregé de l'art poétique françois* (1565), e poi nelle due prefazioni alla *Franciade*. Ciò che pel momento più interessa nell'*Abregé* è che vi si espone ed amplifica l'alta idea dell'ufficio del poeta, introdotta dalla Pleiade nella poesia francese. Quando la nuova scuola non era ancora sorta, si credeva che la poesia stesse tutta nell'abilità di usare metri complicati, e il poeta era chiamato semplicemente *rimeur;* il termine *poète* con ciò che importa venne la prima volta in uso colla Pleiade, alla cui opera si deve anche l'importanza alla quale salì la distinzione tra versificatore e poeta, posta già da Aristotile e riaffermata dagli italiani. Il Binet, discepolo e biografo del Ronsard, dice del suo maestro che « fu nemico mortale dei versificatori, che non hanno altezza di pensiero e credono di aver dato dei capolavori, quando non hanno fatto che mettere un po' di prosa in versi » (1). Il passo in cui il Ronsard scrive della dignità e dell'alto ufficio della poesia, merita di essere riportato intero: « Sopratutto avrai in riverenza, in singolar venerazione le Muse e non le abbasserai mai a cose disoneste, a scherzi o a libelli ingiuriosi, ma le terrai care e sacre, come si conviene a figlie di Giove, cioè di Dio; il quale, a mezzo di esse, ha, per sua santa grazia, rivelato la prima volta al popolo ignorante le perfezioni della sua maestà. Infatti la poesia in principio non fu che una teologia allegorica, che doveva far entrare nel cervello degli uomini saggi,

(1) Ronsard, VII, 310, 325.

mediante favole piacevoli e meravigliosamente colorite, i secreti che essi non erano in grado di comprendere, quando la verità si fosse apprestata troppo apertamente. Ora siccome alle Muse non piace dimorare in un'anima che non sia giusta, santa e virtuosa, tu avrai buon carattere, non cattivo, nè arcigno o triste, ma mosso da uno spirito gentile; nè lascerai entrar nulla nella tua mente, che non sia soprumano e divino. Avrai, in primo luogo, idee alte, grandi, belle e non basse che tocchino la terra; chè la parte precipua della poesia sta nell'invenzione la quale viene così da una felice disposizione della natura, come dalla pratica dei buoni ed antichi autori. Se metti mano ad un'opera vasta, ti mostrerai pio e timoroso di Dio, cominciandola o col nome suo o, sull'esempio di poeti greci, con qualche altro che indichi un effetto della sua maestà; che cosa rappresentano le Muse, Apollo, Mercurio, Pallade e simili numi, se non la potenza di Dio, cui i primi uomini diedero parecchi nomi secondo le diverse manifestazioni della sua incomprensibile maestà? » (1).

Con queste eloquenti parole la dottrina enunciata prima da Strabone e ripetuta poi dal Minturno e da altri, che il poeta è di natura sua morale; e l'altra, professata dal Boccaccio, che in origine la poesia non fu che una teologia allegorica, entrano ambedue a far parte della critica francese. In un altro luogo il Ronsard ripete la teoria medioevale che i poeti

. . . . . d'un voile divers
Par fables ont caché le vray sens de leurs vers (2).

---

(1) RONSARD, VII, 317 e sogg.
(2) *Ibid.*, VI, 311 e sogg.

Si vedrà anche che pel Ronsard la poesia è essenzialmente materia di ispirazione; e nel poema or ora citato, il *Discours à Jacques Grévin*, mantiene l'idea platonica dell'ispirazione ed estasi divina. Di lì a pochi anni il Montaigne scriveva « essere più facile far della poesia che conoscerla; se è di quella che rasenta il suolo, si può giudicarla coi precetti e coll'arte; ma la buona, la suprema, la divina sta al di sopra delle regole e della ragione. Essa non ha niente di comune col nostro giudizio; ma lo rapisce e sconvolge » (1).

Nelle sue varie opere critiche, il Ronsard mostra di aver preso molto dai teorici italiani, sopratutto dal Minturno. Propriamente egli non definisce mai la poesia, ma ne descrive così l'officio: « Come fine dell'oratore è di persuadere, così quello del poeta è di imitare, d'inventare e rappresentare le cose che sono, che possono essere o che gli antichi consideravano come vere » (2). Le ultime parole di questo passo tendono a giustificare l'uso della mitologia antica nei tempi moderni; ma esso tutto intero sembra un'eco della voce dello Scaligero (3) e del Minturno (4). È da notare che in questa definizione il verso non è ricordato come un elemento essenziale alla poesia; e veramente fu una delle tesi più care al Ronsard, e una di quelle che egli deve agli italiani, che non tutti coloro i quali scrivono in versi sono poeti. Lucano e Silio Italico hanno coperta la storia del manto della poesia, ma, secondo lui, in molti luoghi, avrebbero fatto meglio a stendere le

(1) *Essais*, I, 36 (trad. Florio).
(2) RONSARD, VII, 322. Cf. ARISTOTILE, *Poetica*, IX, 1-4; XXV, 6-7.
(3) *Poet.*, III, 24.
(4) *De poeta*, pp. 44, 47.

loro opere in prosa. Il poeta, altrimenti che lo storico, imita il verosimile e il probabile; e pur non potendo, non più che lo storico, mentire contro la verità delle cose, non è tenuto punto a sapere se i particolari del suo poema sono o no fatti realmente accaduti. Nella verisimilitudine dunque e non nella verità è l'essenza della poesia.

In Vauquelin de la Fresnaye si può trovare la maggior parte delle distinzioni di Aristotile, a proposito dell'imitazione, dell'armonia, del ritmo e della teoria poetica in genere; ma queste distinzioni egli le attinse, come si è già detto, non direttamente da Aristotile, sibbene, con ogni probabilità, dallo stesso Minturno. La poesia sarebbe un'arte di imitazione:

> C'est un art d' imiter, un art de contrefaire
> Que toute poësie, ainsi que de pourtráire (1);

e il verso un dono del cielo, il linguaggio degli Dei, il cui valore in poesia consiste nel rendere più chiaro e più compatto il pensiero (2); esso per altro non è necessario alla poesia; Aristotile ci permette di poetare in prosa; e i romanzi di Eliodoro e del Montemayor sono esempi di questa prosa poetica (3). Lo scopo della poesia è di dilettare, ed è del tutto futile, qualora non vi riesca:

> C'est le but, c'est la fin des vers que resjouir:
> Les Muses autrement ne les veulent ouir.

Come è ufficio dell'oratore di persuadere e del medico di guarire, e come costoro falliscono nel rispettivo compito, quando non ottengono questi scopi,

---

(1) *Art poét.*, I, 187.
(2) *Ibid.*, I, 87 e segg.
(3) *Ibid.*, II, 261.

così il poeta manca al fine suo, se non ottiene di dilettare (1). Tal paragone occorre di frequente nei critici italiani; l'abbiamo già incontrato nel Daniello e torna così nel Dolce: « Il fine del medico è il sanare per via delle medicine le infermità; dell'oratore il persuadere colla viva forza degli argomenti ciò che è l'intento suo. E se l'uno e l'altro questo fine non consegue, nè quello merita il nome di medico, nè questo il titolo di oratore. Così se il poeta non partorisce l'effetto di dilettare, egli non è poeta; chè la poesia diletta gli animi di tutti, anche l'ignorante » (2).

Mà il piacere, secondo il Vauquelin, è semplicemente un mezzo per avviarci a cose più nobili; la poesia è un mezzo piacevole per istruirci nella virtù:

> C'est pourquoy des beaux vers la joyeuse alegresse
> Nous conduit aux vertus d'une plaisante addresse (3).

Il Vauquelin, come lo Scaligero, il Tasso, il Sidney, solleva il poeta sino a Dio, il grande artefice che trae tutto dal nulla (4). Il poeta è una persona divinamente ispirata che, *sans art, sans sçavoir,* crea opere divinamente belle.

Questa idea riceve pieno sviluppo nell'*Uranie* del Du Bartas, un contemporaneo del Vauquelin; ed è la dottrina dell'ispirazione professata nella Rinascenza; ma, essa non ostante, il Vauquelin, insieme a tutti gli altri seguaci della Pleiade, resta un partigiano convinto dell'arte e dello studio in poesia;

---

(1) *Ibid.*, I, 697. e segg.

(2) *Osservationi*, Vinegia, 1560, p. 190.

(3) *Art poét.*, I, 744.

(4) *Ibid.*, I, 19. Cf. TASSO, citato dallo SHELLEY, *Defence of Poetry*, ed. Cook, p. 42: « Niuno, oltre Dio e il poeta, merita il nome di creatore ».

e, d'accordo con Orazio, ritiene che arte e natura siano ugualmente necessarie a costituire un buon poeta. L'uso fa l'arte; ma l'arte perfeziona e regola l'uso:

> Et ce bel Art nous sert d'escalier pour monter
> A Dieu (1).

II.

Il Dramma.

La critica drammatica in Francia cominciò colla Pleiade, come una reazione contro il dramma del Medio Evo. Il dramma medioevale era informe ed inorganico, senz'arte o dignità; il dramma classico al contrario aveva e forma e dignità; e la nuova scuola, avvertendo questo contrasto, domandò ai canoni aristotelici, quali erano stati compilati dagli italiani, la dignità e l'arte che splendevano nella tragedia greca e romana e di cui le moralità e le farse loro mancavano.

Le formule, nelle quali la Chiesa aveva compendiata la sua opposizione alla letteratura drammatica, e i tentativi di giustificazione allegorica o morale osati dal Medio Evo, erano soprovvissuti le une accanto agli altri. Nondimeno, coll'avvento dell'umanesimo, furono richiamate in vita le teorie dei grammatici post-classici. Parecchie edizioni di Terenzio, colle note critiche e teoriche di Donato, vennero stampate in Francia innanzi che il secolo XV tramontasse, e ristampate, con nuove giunte, nella prima metà del secolo XVI. Anteriormente al 1550 erano apparsi parecchi volgarizzamenti di Terenzio,

---

(1) *Art poet.*, I, 149.

benchè i loro titoli molto spesso facessero fede di una valutazione imperfetta della comedia, da parte sia degli autori che dei lettori; così una porta scritto in fronte: « Le grant Therence en françoys... contenant diverses sentences des Facessies et ieux que iadis estoient iouez à Romme quon appelloit les comedies, auquel livre vous apprendrez maintes choses subtiles et bons enseignemens pour l'instruction de tous de quelque estat quilz soient » (Paris, 1539). Naturalmente il tragico, che ebbe maggior popolarità, fu Seneca; ma prima del 1550, Lazare e Antoine de Baïf e il Sibilet avevano tradotti dei drammi di Sofocle e di Euripide. La tradizione indigena delle *moralités* e delle *farces* si trovò così faccia a faccia colla tradizione e gli esempi classici per la comedia come per la tragedia. Era quindi naturale che in uno dei più antichi accenni alla letteratura drammatica, nella critica francese, si tentasse un parallelo fra il dramma antico e quello del Medio Evo; ma poichè si trova nell'opera del Sibilet, che scrisse un anno o di lì prima dell'avvento della Pleiade, esso non è così contrario alla moralità e alla farsa, come lo fu nei critici posteriori. « La moralità francese, scrive il Sibilet, ricorda per certe sue caratteristiche la tragedia greca e latina, specialmente in quanto imita azioni gravi e illustri; e se i francesi avessero fatta finire la moralità sempre triste e dolorosa, questa sarebbe nè più nè meno che una tragedia. Ma in ciò, come in altro, noi abbiamo seguìto il nostro gusto o inclinazione naturale, che è di prendere delle cose straniere non tutto quello che vediamo, ma quello solamente che, a nostro giudizio, può tornare utile a noi e di vantaggio al paese; chè nella moralità noi, come i Greci e i Romani nelle loro tragedie, imitiamo azioni

illustri, magnanime e virtuose, vere o almeno verosimili; ma agiamo diversamente in ciò che è utile alla formazione dei costumi e della vita nostra, senza obbligarci ad una fine dolorosa o piacevole » (1). Sembrerebbe che pel Sibilet la moralità abbia tutto della tragedia classica, fuorchè la fine infelice. Nel medesimo tempo, questo passo mostra le prime tracce di aristotelismo nella letteratura critica francese; poichè il Sibilet enumera parecchie caratteristiche della tragedia greca e latina, che potè trovare solo in Aristotile o negli italiani. 1.° La tragedia non imita che azioni gravi, illustri e, nella maggior parte, magnanime o virtuose; 2.° le azioni della tragedia sono o realmente vere, cioè storiche, o, se non sono vere, hanno tutta l'apparenza della verità; sono, vale a dire, verosimili; 3.° la fine della tragedia è sempre triste e dolorosa; 4.° la tragedia compie una funzione utile, che è, in certo modo, connessa alla riforma dei costumi e della vita. L'effetto della tragedia finalmente dipende dal dolore o dal piacere prodotto dalla catastrofe. Queste distinzioni si ritroveranno in gran parte più tardi nello Scaligero e nei critici francesi.

Nel Du Bellay (1549) non è cenno di teoria drammatica, se ne togli l'esortazione già ricordata, ai francesi di sostituire alla moralità e alla farsa la tragedia e la comedia antica. Invece il Pelletier (1555), pochi anni appresso, offre un sistema quasi completo di critica drammatica. Egli invita i connazionali a tentare la tragedia e la comedia; « questa specie di poesia, dice, farebbe onore alla lingua francese, quando la coltivassimo » — un'osservazione che met-

(1) Sibilet, *Art poët.*, II, 8.

te in luce l'innata predisposizione della Francia alla poesia drammatica (1). Il Pelletier passa quindi a distinguere la tragedia dalla comedia quasi alla stessa maniera che farà lo Scaligero di lì a sei anni. È da ricordare che l'*Art poétique* del Pelletier venne alla luce in Lione nel 1555, e la *Poetica* dello Scaligero nella medesima città, nel 1561; il Pelletier può dunque aver conosciuto personalmente lo Scaligero; ma è più probabile che con lui avesse comuni proprio e solo le fonti classiche e tradizionali, onde attinse; comunque, egli distingue la tragedia dalla comedia per lo stile, la materia e i caratteri; e le conclusioni alle quali arriva sono identiche a quelle dello Scaligero. La tragedia non ha niente di comune colla comedia, salvo che nè l'una nè l'altra può avere più o meno di cinque atti. Lo stile e la lingua sono comuni e familiari nella comedia e toccano la magnificenza e la sublimità più alta nella tragedia; i personaggi della comedia sono uomini di umile condizione; invece quelli della tragedia sono re, principi e grandi signori; la comedia finisce sempre lieta, la tragedia sempre dolorosa e straziante; questa si appiglia a morti, esilii e rovesci di fortuna, quella ad amori e passioni di giovani dell'uno e dell'altro sesso, ad indulgenze di madri, astuzie di schiavi e accortezze di nutrici (2).

Verso questo tempo dunque la teoria della tragedia di Aristotile, quale era divenuta nelle mani degli italiani, faceva già parte della critica francese; la stessa pratica del teatro ne era stata modificata (3),

---

(1) PELLETIER, *Art poet.*, II, 7.

(2) *Ibid.*

(3) In questo capitolo, non essendomi nota la pratica della letteratura francese del tempo, sono stato costretto a tenermi alla sola teoria.

e a tal segno da far dire al Grévin nel *Bref Discours pour l'Intelligence de ce Théâtre*, premesso alla *Mort de César* (1562), che la tragedia francese aveva già toccata la perfezione, anche se guardata dal punto di vista dei canoni aristotelici. « Le nostre tragedie, scrive il Grévin, sono state siffattamente curate, che oramai nulla più vi resta da desiderare — intendo di quelle composte secondo le regole di Aristotile e di Orazio ». Il *Discours* del Grévin fu pubblicato un anno dopo la *Poetica* dello Scaligero, ma niente dice che ne abbia subìto l'influsso. La definizione, che dà della tragedia, è fondata sopra una reminiscenza quanto mai vaga ed incompleta di Aristotile: « La tragedia, come dice Aristotile nella sua *Poetica*, è imitazione o rappresentazione di un fatto illustre e grande per se stesso, la morte di Cesare, per esempio ». Il Grévin mostra di non dipendere dallo Scaligero o di ignorarlo quando insiste sulla inferiorità di Seneca, cui lo Scaligero aveva dato il primato su tutti i greci; degli antichi medesimi pare faccia poco conto, allorchè ai cantanti dell'antico coro sostituisce dei soldati cesariani; e si giustifica coll'osservare che, rappresentando una tragedia, non si può mai cantare più che nella vita reale, la tragedia non essendo che imitazione della verità o di ciò che ha apparenza di verità. Parecchi nel *Discours* del Grévin sono gli indizi che il sentimento nazionale non era stato del tutto spento dall'imitazione dei classici; ma di ciò parleremo in uno dei seguenti capitoli.

Pel dramma i rapporti fra teoria e pratica sono stati accuratamente rilevati dal Faguet, dal Rigal, dal Böhm ed altri: uno studio suggestivo intorno ai risultati, a cui costoro sono pervenuti, è stato pubblicato da J. W. Cunliffe: *Early French Trayedy in the light of recent scholarship*, nel « Journal of Comparative Literature », 1903, I, fasc. 4.

L'antagonismo più netto e più reciso alle vecchie e irregolari moralità, non modellate a norma della vera arte e degli esemplari antichi, si nota nell'*Art de tragédie,* che Jean de la Taille premise al *Saül le furieux* (1572), dramma, nel quale un tema biblico è svolto sulle tracce della tragedia classica. Le moralità non sarebbero che *amères épiceries* — parole che ricordano il Du Bellay. Ma, curioso, Jean de la Taille manifesta un parere affatto contrario a quello del Grévin, asserendo che la Francia non ha per anco una sola vera tragedia, se ne togli quelle poche tradotte dai classici. Impegnata la guerra contro l'irregolarità del dramma nazionale, la perfezione del disegno assume ai suoi occhi un'importanza grandissima. « Il punto principale in una tragedia, dice, è di saperla disporre, costruire in modo che l'intreccio si avviluppi, si complichi, si interrompa e ripigli.... e che non vi si scorga niente di vano, di inutile o che non faccia al proposito ». Per Jean de la Taille, come per la maggior parte degli scrittori del Rinascimento, la tragedia è, dopo l'epopea, la forma di poesia meno popolare, la più elegante ed elevata. Essa imita la rovina pietosa di grandi signori, l'incostanza della fortuna, esilii, guerre, pesti, carestie, servaggi e le esecrabili crudeltà dei tiranni (1); chè il fine, al quale venne trovata, è di commuovere e di accendere i sentimenti e le passioni umane. I suoi caratteri — proprio come suggerisce Aristotile — non saranno nè in sommo grado cattivi, sì che meritino castigo pei loro delitti, nè in sommo grado buoni e santi, come Socrate condannato a ingiusta morte; si avrà anche cura di evitare personi-

(1) Robert, appendice III.

ficazioni fantastiche o allegoriche, come la Morte, l'Avarizia o la Verità. Jean de la Taille intanto, al pari che il Grévin, non è contrario all'uso di temi biblici nella tragedia; solo mette in guardia il poeta dall'introdurvi moleste discussioni teologiche. Il modello a cui egli, come tutta la Rinascenza del resto, guardò, nel trattare della tragedia, è il dramma di Seneca; onde questa si avvicinò più e più alla maniera oratoria e sentenziosa del poeta latino. Il Ronsard, per esempio, afferma che la comedia e la tragedia sono interamente *didascaliques et enseignantes*, e conterranno un gran numero di scelte e rare *sentences (sententiae)*; « chè il dramma deve in poche parole insegnar molto, essendo lo specchio della vita umana » (1). In modo simile, il Du Bellay consiglia di abbellire i poemi di gravi *sentences;* e il Pelletier loda Seneca, sopratutto perchè *sentencieux*. Il Vauquelin, definendo nella sua *Art poétique* la tragedia, non dà che una parafrasi metrica di Aristotile:

> Mais le sujet tragic est un fait imité
> De chose juste et grave, en ses vers limité;
> Auquel on y doit voir de l'affreux, du terrible,
> Un fait non attendu, qui tienne de l'horrible,
> Du pitoyable aussi, le coeur attendrissant
> D'un tigre furieux, d'un lion rugissant (2).

Il soggetto della tragedia sarà antico e attinente alla rovina di principi e di grandi tiranni (3); quanto al numero degli atti e degli interlocutori sul palco, quanto al *Deus ex machina* e al coro (4), il Vauquelin traduce più o meno liberamente da Orazio. Dice che la comedia imita un'azione ritenuta comune-

---

(1) Ronsard, III, 18 e segg.
(2) *Art poét*, III, 153.
(3) *Ibid.*, II, 1113, 441.
(4) *Ibid.*, II, 459.

mente dannosa, ma non al punto che non vi sia più riparo; così un uomo, il quale abbia sedotta una fanciulla, può compensarnela togliendola a moglie (1). Quindi, mentre le azioni della tragedia sono « virtuose, magnifiche, grandi, reali e sontuose », quelle della comedia saranno attualmente ed eticamente di un grado più umile (2). Per la tragicomedia il Vauquelin non ha che disprezzo: essa sarebbe una forma bastarda, dacchè la tragedia a fine lieta ha uno scopo simile, ma più elevato. Il Vauquelin, come il Boileau e moltissimi altri critici francesi dopo di lui, seguono per lungo e per largo Aristotile nel descrivere i riconoscimenti e i rovesci della fortuna nel dramma (3); anche la più parte delle altre distinzioni aristoteliche si trovano nell'opera sua.

Nell'*Art poëtique françois* di Pierre de Laudun, Sieur d'Aigaliers, che vide la luce nel 1598, queste distinzioni riappariscono più o meno mutilate. Nel quinto ed ultimo libro del trattato, il De Laudun segue gli scrittori d'Italia, specie il Viperano e lo Scaligero, dal quale si allontana poco o punto nel definire la tragedia, nel dividerne gli atti, nell'assegnare il posto al coro, e in tutto ciò che riguarda i caratteri e i temi della tragedia, la distinzione fra tragedia e comedia (4). La teoria della tragedia è derivata dalla pratica di Seneca; essa avrà molte *sentences*, allegorie, similitudini ed altri ornamenti poetici; più crudele e sanguinosa è l'azione e meglio sarà; sol che molti degl' incidenti che rendono l'azione crudele, debbono svolgersi dietro le scene. Al pari

---

(1) *Art poét.*, III, 143.
(2) *Ibid.*, III, 181.
(3) *Ibid.*, III, 189 e segg.
(4) ROBERT, appendice IV.

del Pelletier, il De Laudun si oppone a che siano introdotti caratteri allegorici e fantastici o anche Dei e Dee, per la ragione che essi non esistono e non si addicono quindi a un tema tragico, che deve essere reale e storico; anche per gli spettri ha qualche cosa a notare; e la sua discussione a tal proposito ha particolare interesse, se ricordiamo che quasi nel medesimo tempo in Inghilterra gli spettri avevano una parte sì grande nei drammi dello Shakespeare. « Se gli spettri appariscono prima che l'azione cominci, si può permetterli; sono invece da riprendere, quando vengano introdotti nel corso dell'opera e parlino cogli attori ». Lo schema della tragedia ideale del De Laudun è quello dello Scaligero: « il primo atto comprende le querimonie; il secondo i sospetti; il terzo i consigli; il quarto le minacce e i preparativi; il quinto il compimento e l'effusione del sangue » (1). Ma il De Laudun, se è servile collo Scaligero, si mostra indipendente cogli antichi. Noi, dice, non siamo del tutto legati alle loro leggi, specialmente pel numero degli attori sul palco, che nei classici non sono mai più di tre; al dì d'oggi il pubblico, malgrado i suggerimenti di Aristotile e di Orazio, non è soddisfatto di sole due o tre persone a un tempo.

La storia delle unità drammatiche in Francia, nel secolo XVI, merita anche uno sguardo. Ch'esse esercitassero un'efficacia considerevole sulla pratica drammatica sin dal primo avvento della Pleiade, è ovvio; infatti, nella prima scena della prima tragedia francese, la *Cléopâtre* del Jodelle (1552), si allude all'unità di tempo, che più tardi il Corneille chiamò la *règle des règles:*

---

(1) *Art poét.*, V, 6.

Avant que ce soleil, qui vient ores de naître,
Ayant tracé son jour chez sa tante se plonge,
Cléopâtre mourra!

Nel 1553, Mellin de Saint-Gelais tradusse in francese la *Sofonisba* del Trissino, e l'influenza del dramma italiano si consolidò in Francia. Ma il primo a dare in una forma precisa le tre unità fu Jean de la Taille, nell'*Art de tragédie* (1572). « Il faut toujours, dice, représenter l'histoire ou le jeu en un même jour, en un même temps et en un même lieu » (1). La fonte, a cui Jean de la Taille ha qui attinto, è il Castelvetro, che già da due anni aveva scritto: « La mutatione tragica non può tirar con esso seco, se non una giornata et un luogo » (2). Verso la stessa epoca, l'unità di tempo fu adottata dal Ronsard nelle seguenti parole: « La tragedia e la comedia, si sono circoscritte e limitate ad un breve spazio di tempo, ad un giorno cioè. I maestri più eccellenti di quest'arte fanno svolgere i loro drammi tra una mezzanotte e l'altra e non tra l'alba e il tramonto appunto per aver più tempo a loro disposizione. Il poema epico, che ha carattere affatto marziale, narra azioni che non vanno oltre l'anno » (3). Questo passo è senza dubbio preso dal Minturno (1564): « Chi ben mirerà nelle opere dei più pregiati autori antichi troverà che la materia delle cose addutte in iscena in un dì si termina o non trapassa lo spatio di due giorni, sì come dell'Epica più grande e più lunga... non è più d'un anno » (4). Si ricorderà che il Minturno fu il primo

(1) Robert, appendice III.
(2) *Poetica*, p. 534.
(3) Ronsard, III, 19.
(4) *Arte poetica*, p. 71.

a restringere l'azione del poema eroico nei limiti di un anno; e la regola, in un altro luogo, la deduce dalla pratica di Virgilio e di Omero (1); ma il Ronsard, a quanto pare, pensa che Virgilio medesimo non vi ottemperò. Abbiamo accenato già all'influsso del Minturno sulla Pleiade; e Vauquelin de la Fresnaye, che gli protesta apertamente riconoscenza, lo segue anche nel ridurre l'azione del dramma ad un giorno e quella dell'epopea ad un anno:

> Or comme eux l'heroic suivant le droit sentier,
> Doit son oeuvre comprendre au cours d'un an entier;
> Le tragic, le comic, dedans une journee
> Comprend ce que fait l'autre au cours de son annee;
> Le theatre jamais ne doit estre rempli
> D'un argument plus long que d'un jour accompli (2).

Questi due ultimi versi hanno una grande rassomiglianza col famoso passo, in cui, tre quarti di secolo più tardi, il Boileau sancisce la legge delle unità (3).

Verso la fine del secolo XVI dunque l'unità di tempo e, in grado minore, l'unità di luogo erano divenute leggi inviolabili del dramma. Ma in questo stesso periodo si cominciano ad avvertire violenti rivolte contro la loro tirannia. Sinora il dramma classico italiano era stato il modello a cui avevano mirato gli scrittori drammatici francesi; ma il dramma spagnuolo si apriva già la via in Francia; e col suo influsso venne anche l'opposizione spagnuola alle unità. Nel 1582 Jean de Beaubreuil, nella prefazione alla sua tragedia *Régulus*, aveva parlato con disprezzo della regola delle ventiquattro ore, come

---

(1) *Ibid.*, p. 12; *De Poeta*, p. 149.
(2) *Art poét.*, II, 253.
(3) Boileau, *Art poét.*, III, 45.

trop superstitieux; ma il De Laudun fu forse il primo critico in Europa, che le si sollevò formalmente contro. Il capitolo, col quale si chiude l'*Art poétique* (1598), adduce cinque ragioni diverse a provare che non si è tenuti ad osservare l'unità di tempo; e porta questo titolo: « Per quelli che dicono che l'azione della tragedia deve limitarsi a un giorno ». Il De Laudun comincia coll'affermare che quest'opinione non era stata mai sostenuta da alcun autore di vaglia; d'onde appare più che ovvio che egli non aveva consultato mai direttamente la *Poetica* di Aristotile, ma ne aveva saputo dagli italiani e specie dallo Scaligero. I cinque argomenti che oppone all'unità di tempo sono: « 1.°, che questa legge sia stata rispettata da alcuno degli antichi, se mai lo fu, non è una ragione per imporla anche a noi nelle nostre tragedie; poichè noi non abbiamo la maniera di scrivere, la misura di piedi e di sillabe che essi ebbero nel comporre i loro versi. 2.°, se fosse necessario osservare rigorosamente questa legge, cadremmo in una delle più grandi assurdità, essendo costretti, per rendere belle le nostre tragedie, a introdurre cose impossibili e incredibili; o esse verrebbero a mancare di ogni grazia; rispettandola, non solo saremmo privati di materia, quanto non avremmo neanche il mezzo di abbellire i nostri poemi di lunghi discorsi e di diversi casi interessanti. 3.°, nè l'azione della *Troade*, una delle più eccellenti tragedie di Seneca, nè quella di alcuni fra i drammi di Euripide e di Sofocle è possibile si sia svolta in un giorno. 4.°, secondo la definizione già data (sull'autorità di Aristotile), la tragedia è il racconto della vita di eroi, della fortuna e della grandezza di re, principi e simili; e tutto questo non potrebbe farsi in un giorno. Inoltre la tragedia deve contenere

cinque atti, dei quali il primo trascorre nella gioia; e nei successivi, come ho detto di sopra, accade un graduale cambiamento; or questo cambiamento non può venire a fine nello spazio di un giorno. Finalmente, le tragedie, nelle quali questa regola è osservata, non sono punto migliori di quelle in cui non è curata; e i poeti tragici greci e latini o anche francesi non l'osservano, non debbono, nè possono osservarla; perchè spessissimo in una tragedia si rappresenta l'intera vita di un principe, un re, un imperatore, un nobile o altri; — e mille ragioni ancora che io esporrei, se il tempo lo permettesse, ma che occorre rimettere a una seconda edizione » (1).

La storia dell'unità di tempo nel secolo seguente è cosa che qui non ci riguarda da vicino; ma forse sarà bene notare che fu per opera dello Chapelain, assecondato dall'autorità del cardinale Richelieu, che essa divenne stabile nella teoria drammatica della Francia. In una lunga lettera, data nel novembre del 1630 e messa di recente in luce, lo Chapelain si propone di rispondere a tutte le obiezioni sollevate contro la regola delle ventiquattro ore. Essa è sorretta, dice, dalla pratica degli antichi e dal consenso unanime degli italiani; ma la sua forza sta nella ragione; ed è l'antico argomento della *vraisemblance*, quale si trova nel Maggi, nello Scaligero e sopratutto nel Castelvetro (2), che lo Chape-

(1) ARNAUD, appendice III.

(2) Il Castelvetro pare abbia avuta gran voga in Francia; cfr. PELLISON e OLIVET, *Histoire de l'Académie française*, ed. Livet, II, 128, nota. Già nel 1567 Henri Estienne gli aveva dedicato un libro e nella prefazione l'aveva caratterizzato κριτικώτατον καὶ ποιητικώτατον (CLÉMENT, *Henri Estienne*, p. 220, n. 3). E nella prefazione allo *Réflexions sur l'Art poétique*, il Rapin lo dice « il più sottile fra i comentatori » di Aristotile, e « l'autore dal quale si può più imparare ».

lain sembra segua in parte. Nel 1635 egli aveva compilata l'intera teoria delle tre unità ed aveva convertito il Richelieu alle sue idee. L'anno innanzi s'era prodotta la *Sophonisbe* del Mairet, la prima tragedia «regolare» francese. Nel 1636 era cominciata la famosa controversia sul *Cid*; nel 1640 la battaglia fu vinta; e le unità divennero una parte della teoria classica del dramma in tutta Europa. Pochi anni più tardi sulla loro applicazione pratica gettò nuova luce l'abate D'Aubignac, nella *Pratique du théâtre;* e quegli che le espose, nella formula definitiva, per tutti i tempi, fu il Boileau, nei celebri versi:

> Qu' en un lieu, qu' en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu' à la fin le théâtre rempli (1).

« Le unità, scrive un critico contemporaneo, non sono in Aristotile, ma nello spirito francese » (2). Ciò può essere, ma l'origine loro è a cercare, come s'è visto, nei teorici italiani del secolo XVI.

III.

La Poesia eroica.

Fu suprema ambizione della Pleiade quella di dare alla patria un gran poema epico. Proprio nel primo programma della nuova scuola, il Du Bellay esorta i poeti francesi a tentare un'altra *Iliade* o un'altra *Eneide*, per l'onore e la gloria della Francia. Pel Pelletier (1555) il poema eroico è l'unico che realmente procuri il vero titolo di poeta: esso può essere paragonato all'oceano, e le altre forme a dei

---

(1) *Art poét.*, III, 45.
(2) FAGUET, *Drame ancien, drame moderne*, p. 149.

fiumi (1). Il Pelletier sembra abbia presente il discorso sui *romanzi* del Giraldi Cintio, pubblicato un anno prima dell'opera sua, là dove dice che il poeta francese dovrebbe scrivere un' *Eracleide*, le gesta di Ercole offrendo la materia più adatta e più eroica che si possa immaginare (2). Virgilio intanto è agli occhi suoi il modello di un poeta epico; e il parallelo, che istituisce tra Omero e Virgilio, ha una singolare rassomiglianza con un parallelo simile nel *Della vera Poetica* del Capriano, pubblicato proprio nel medesimo anno (3). Come il Capriano, il Pelletier riprende l'inutile esuberanza, la loquacità, la sconvenienza occasionale e l'inferiorità in eloquenza e in dignità di Omero, quando venga paragonato al poeta latino.

Il Ronsard carezzò il sogno di divenire il Virgilio della Francia, così come ne era stato proclamato il Pindaro, nella poesia lirica; e lavorò per venti anni alla *Franciade*, che rimase sempre incompiuta. Nelle prefazioni che scrisse per essa, la prima nel 1572 e la seconda (pubblicata postuma) verso il 1584, si studiò di precisare l'ideale che s'era formato del poeta eroico; ma non gli riuscì mai di dettare una teoria veramente finita dell'epopea; sicchè i due scritti interessano sopratutto per ciò che sono una prova delle tendenze generali della Pleiade, e anche dei principii rettorici del Ronsard, del suo sentimento della natura e delle bellezze della natura. Abbiamo già riportato il passo in cui dice che il poema epico ha carattere del tutto marziale, e ne limita la durata allo spazio di un anno; si è visto

(1) *Art poét.*, II, 8.
(2) *Ibid.*, I, 3.
(3) *Ibid.*, I, 5. Cf. CAPRIANO, cap. V.

anche che per lui, come per gli italiani, nel verosimile e non nel vero sta l'essenza della poesia. Ciò non ostante il poeta epico ha il dovere di evitare anacronismi ed inesattezze di fatto; e poichè queste non sono così facilmente avvertite, ove trattasi di storie remote di tempo, si preferiranno sempre argomenti, i cui casi siano vecchi almeno di tre o quattrocento anni; l'opera dunque sarà tessuta su d'una storia di epoca remota, di fama da lungo tempo assodata e che abbia preso credito (1). Il principio, col quale si sanciva l'antichità della favola epica, era stato già molto prima accolto dagli italiani; si trova, per esempio, nei *Discorsi dell'arte poetica* del Tasso, scritti intorno al 1564, benchè non pubblicati prima del 1587, quindici anni dopo che il Tasso ebbe visitato il Ronsard a Parigi.

Il Vauquelin de la Fresnaye partecipa la venerazione della Pleiade pel poema eroico; ma non si può dire che abbia un concetto più preciso della forma e dell'ufficio di esso. Per lui l'epopea è una narrazione vasta e magnifica, un mondo in se medesimo, nel quale sono meravigliosamente rispecchiati uomini, cose e idee:

> C'est un tableau du monde, un miroir qui raporte
> Les gestes des mortels en differente sorte.....
> Car toute poësie il contient en soyméme
> Soit tragique ou comique, ou soit autre poëme (2).

A questi versi possiamo ravvicinarne altri che il Muzio aveva scritti sin dal 1551:

> Il poema sovrano è una pittura
> De l'universo, e però in sè comprende
> Ogni stilo, ogni forma, ogni ritratto.

---

(1) RONSARD, III, 23, 29.
(2) VAUQUELIN, *Art poët.*, I, 471, 503.

Malgrado n'avesse un concetto così vago, il Rinascimento francese nutrì, l'abbiamo già notato, un vero culto per l'epopea come forma, e per i grandi poeti epici, Omero e sopratutto Virgilio; così si spiega il tentativo tante volte ripetuto nel secolo seguente di dare un poema epico al paese. Ma perchè la Francia arrivi a una nozione chiara e precisa della poesia eroica, molto altro tempo dovrà passare ancora; per lo stesso Boileau l'epopea non sarà che *vaste récit d'une longue action* (1).

---

(1) BOILEAU, *Art poét.*, III, 161.

CAPITOLO III.

ELEMENTI CLASSICI E ROMANTICI NELLA CRITICA FRANCESE DEL SECOLO XVI.

Il principio, pel quale la Pleiade sorse, fu, come già per l'umanesimo, l'imitazione dei classici; e, se questa divenne in Francia un principio letterario stabile, non si deve che ad essa. Il che, per quanto riguarda la letteratura francese, importa la sostituzione, primo, della tradizione classica alla nazionale, e, secondo, dell'imitazione dei classici a quella diretta della natura; onde si rimprovera al Du Bellay e alla sua scuola di aver, con siffatte sostituzioni, aperto una volta per sempre l'abisso che separa la poesia francese dalla vita della nazione (1). L'accusa è forse ingiusta, se si pensa che la Pleiade inculcò ai poeti lo studio immediato della natura, esaltò alle stelle il sentimento degli spettacoli e della bellezza naturale; e, prima, avvertì l'importanza dell'operaio e del contadino come temi di poesia; ma non v'è dubbio che il male deplorato sia stato una conseguenza logica delle dottrine della Pleiade. Non curando i più antichi poeti francesi, nè l'evoluzione della poesia indigena, pensando che il poeta fosse un carattere solitario e ascetico, la nuova scuola si di-

(1) Brunetière, *Évolution des genres*, I, 45.

sinteressò alle tendenze proprie della vita e delle lettere francesi, e contribuì alla separazione completa tra poesia e sviluppo nazionale.

I.

Elementi classici.

Se le idee classiche penetrarono nella letteratura francese fu opera del Du Bellay; il quale, primo fra tutti, considerò l'imitazione dei classici come un principio letterario; e, sull'esempio del Vida, esortò il poeta a prendere quanto v'era di meglio nella letteratura greca e latina per arricchirne la poesia francese. Sua è anche quell'aristocratica concezione del poeta, professata poi dalla Pleiade, in cui si consigliava al cultore delle Muse di tenersi lontano dal popolo ignorante, di chiudersi nella solitudine della propria stanza, di fantasticare, di meditare e di non cercar molti lettori. « Sopratutto, scrive il Du Bellay, al poeta si conviene di avere uno o più amici, tra le persone colte, ai quali leggere i propri versi; converserà non solo coi dotti, ma con gente d'ogni condizione, operai, meccanici, artisti e altri per imparare i termini tecnici delle loro arti ed usarne poi in belle descrizioni » (1): una delle teorie più care alla Pleiade, che, come alcuni scrittori nostri contemporanei, vedeva nelle arti tecniche importanti soggetti di ispirazione. Ma il punto essenziale in fondo a tutte queste discussioni, è l'alto disprezzo pel giudizio del volgo in materia d'arte.

Il *Quintil Horatian* (1550) rappresenta, come s'è visto, una naturale reazione contro le novità stra-

(1) *Défence*, II, 11.

niere e classiche della Pleiade. Il consiglio del Du Bellay: « Prens gard que ce poëme soit eslognè du vulgaire », consiglio che non cessano di ripetere molti retori italiani della Rinascenza, è oggetto di gravi censure; al contrario, dice l'autore del *Quintil,* il poeta deve farsi intendere ed apprezzare da tutti, dagli ignoranti come dai dotti, proprio come fu del Marot. Il *Quintil* è infatti la prima opera nella quale si insista sulla precisione e la chiarezza poetica, come poi vi insisterono il Malherbe e il Boileau. Al pari del Malherbe e del suo discepolo Deimier, l'autore dell'*Académie de l'art poétique* (1610), nella quale si riconosce subito l'influsso del *Quintil,* l'autore del *Quintil* si oppone ad agni sorta di licenze poetiche, alle inutili metafore che oscurano il senso, a tutti i latinismi e ai termini e modi di dire forestieri (1). Il Du Bellay aveva battuto sulla necessità di conoscere le lingue classiche e l'italiana, ed aveva caldamente raccomandato al poeta francese di naturalizzare quante più parole latine, greche e anche spagnuole e italiane potesse; niente affatto, risponde il *Quintil,* particolarmente amaro contro ogni innovazione di questo genere; non è punto necessario che si conoscano lingue straniere; anche senza di esse, si può essere poeta e buono quanto alcuno dei *graecaniseurs, latiniseurs et italianiseurs en françoys.* Che valse? Il consiglio del Du Bellay riguardo all'uso dei termini italiani ebbe tal seguito, che di lì a parecchi anni, nel 1578, Henri Estienne si levava a protestare vigorosamente contro la cattiva abitudine nei *Dialogues du Nouveau Langage françois italianisé.* Come il Ronsard e il Du Bellay rappresentano gli elementi stranieri che concorsero allo sviluppo del classicismo

(1) Cf. RUCKTAESCHEL, p. 10 e segg.

in Francia, così l'autore del *Quintil Horatian* si può dire rappresenti, nella sua modestia, certi caratteri costanti dell'*esprit gaulois*: rappresenta le tradizioni nazionali e prepara la via ai due grandi poeti borghesi della Francia, al Boileau, che scrive: « Tout doit tendre au bon sens » e al Molière che fieramente grida: « Je suis pour le bon sens. » Secondo il Pelletier (1555), la poesia francese si accosta troppo al linguaggio familiare; per uguagliare la letteratura classica, occorre essere più arditi e meno popolari (1). Il Pelletier a questo proposito la pensa come la Pleiade, che mirava a costituire una lingua poetica distinta e diversa da quella della prosa; ma resta completamente francese, in pieno accordo coll'autore del *Quintil Horatian,* quando vuole somma chiarezza in poesia; la chiarezza, dice, è il primo e il più nobile pregio di un poema » (2), come l'oscurità n'è il più grave difetto, « non essendovi differenza di sorta tra chi non parla affatto e chi parlando non si fa capire » (3). Per queste ragioni egli è contro ogni ornamento non necessario, contro ogni ampollosità; le metafore e le similitudini di ogni specie allora sono al posto loro, quando « spiegano e rappresentano le cose come realmente sono ». In modo uguale, il Ronsard, dopo aver riconosciuto che le similitudini usate a tempo, costituiscono i nervi e i tendini della Poesia, avverte che riescono poco men che ridicole, se invece di rendere più chiara e più precisa l'idea, l'oscurano e confondono (4). L'oscurità era il principale pericolo, e veramente il principale difetto della Ple-

(1) *Art poét.*, I, 3.
(2) *Ibid.*, I. 9.
(3) *Art poét.*, I, 10.
(4) RONSARD, III, 26 e segg.

iade; e non è piccolo merito che ambedue, tanto il Ronsard che il Pelletier, l'avvertissero. La Pleiade mostra il suo temperamento classico, quando inculca lo studio e l'arte come cose necessarie alla poesia; ma si stacca dalle dottrine dei classicisti francesi posteriori, allorchè attribuisce ai lavori poetici un carattere punto socievole, anzi ascetico. In ciò il Ronsard, come abbiamo visto, è l'espressione fedele delle teorie della nuova scuola; ma in generale lo spirito classico fu forte in lui. Egli dichiara che le idee del poeta debbono essere elevate e nobili, non fantastiche: « saranno disposte in bell'ordine e, pur avendo l'aria di trascendere quelle del volgo, appariranno tali che ognuno le possa facilmente concepire e intendere » (1). Qui la concezione aristocratica, che della poesia ebbe il Du Bellay, è modificata in modo da divenire un'esposizione molto tipica del principio, che è in fondo al classicismo francese. Di nuovo il Ronsard, come già il Vida ed altri critici italiani, osserva che i più grandi poeti classici raramente chiamano le cose per nome; Virgilio, ad esempio, non dice: « Era notte », « Era giorno », ma adopera perifrasi come questa :

Postero Phoebea lustrabat lampade terras.

Degli effetti poco o punto buoni, cui menò l'uso eccessivo di tali perifrasi, sono bell'esempio i classicisti francesi venuti dopo. Il Ronsard forse previde il pericolo; e saggiamente avverte che la circónlocuzione, se non è usata con giudizio, rende gonfio ed ampolloso lo stile. Nella prima prefazione alla *Franciade* dice chiaramente di preferire l'ingenua facilità

(1) *Ibid.*, VII, 323.

di Omero all'arte e alla diligenza di Virgilio (1); nella seconda, scritta undici o dodici anni più tardi e pubblicata dopo la sua morte come l'aveva rimaneggiata il discepolo Binet, si nota con interesse nel primato, che ora accorda a Virgilio, la rapidità colla quale la coltura si andava latinizzando in questo periodo. « I nostri scrittori francesi, scrive il Ronsard conoscono Virgilio assai meglio che Omero o alcun altro scrittore greco ». E di nuovo: « Virgilio è il più eccellente e il più rotondo, il più serrato e il più perfetto fra i poeti » (2). Dell'ingenua facilità di Omero più nulla!

Ed eccoci vicini all'epoca delle regole. Il Ronsard non fece poco conto delle « regole e dei segreti » della poesia; e il Vauquelin de la Fresnaye chiama il suo poema critico *cet art de règles recherchées* (3). Riguardo all'imitazione dei classici il Vauquelin era anima e cuore colla Pleiade, affermando che gli antichi

. . . . . , . nous ont desja tracé
Un sentier qui de nous ne doit estre laissé (4).

Niente infatti potrebbe essere più classico del paragone da lui stabilito tra la poesia e un giardino simmetricamente disposto e ornato (5). Ed è questo senso della simmetria, dell'ordine che ora il genio francese s'applicava a sviluppare per il *grand siècle*. « Che v'ha nel mondo di più bello che l'ordine? » scriveva il Pelletier nella Prefazione all'*Algebra*. « In tutte le opere che cosa potrebbe rivendicare a sè l'artefice, se non fosse la forma? Non v'è niente

(1) Ronsard, III, 9 e segg.
(2) *Ibid.*, III, 23, 26.
(3) *Art poét.*, III, 1151.
(4) *Ibid.*, I, 61.
(5) *Art poét.*, I, 22 e segg.

nell'orazione che appartenga all'oratore, oltre quella che si potrebbe chiamare disposizione; le parole, le idee stesse non sono sue; le parole sono del popolo, le idee sono concetti universali dei filosofi » (1). Di più il Vauquelin, come i classicisti del secolo seguente, afferma che l'arte deve sopratutto imitare la natura e rassomigliarla (2).

L' imitazione dei classici ebbe una grande efficacia anche sulla tecnica del verso francese e sui principii linguistici della Pleiade. L'*enjambement* (il trasportare da un verso all'altro parole richieste a finire il senso) e il *hiatus* (l' incontro di vocali in un verso), frequenti nella poesia greca e latina, erano stati accolti anche in quella francese dalla nuova scuola; ma il Ronsard, benchè poi in un'altra opera si disdicesse, precorse le riforme del Malherbe e la pratica del verso classico, vietando e l'uno e l'altro. Con ogni probabilità fu anch'egli il primo ad insistere perchè si alternassero regolarmente nel verso rime maschili e femminili: una cosa, alla quale non si era tenuta mai strettamente la pratica, e per la quale non vi erano regole prima del Ronsard, ma d'allora in poi divenuta l'uso costante della poesia francese. Pel Ronsard quest'artifizio è un mezzo ad accordare più armoniosamente il verso colla musica strumentale. La Pleiade pensava che la poesia fosse fatta non per esser letta, ma per esser recitata o cantata, e che le parole e le note dovessero sposarsi armoniosamente insieme. Dell'armonia o perfezione della poesia, che non venga accompagnata da musica vocale o strumentale, si sente appena una minima

---

(1) Citato dal BECKER, *Loys le Roy*, p. 279, dove è riportato anche un pensiero simile del Pascal.

(2) *Art poét.*, 1, 813. Cf. RONSARD, II, 12.

parte e il poeta nel comporre versi, dovrebbe pronunziarli sempre ad alta voce o piuttosto cantarli, affin di provarne la melodia (1). Quest'idea della musica « sposata al verso immortale » senza dubbio venne dall'Italia e si connette col sorgere dell'opera musicale. Il De Laudun (1598) si allontana dai membri della Pleiade, vietando l'uso di parole coniate di fresco o formate dai dialetti della Francia, e proclamandosi anch'egli avverso all'*enjambement* e al *hiatus*. È chiaro quindi che, mentre l'efficacia della Pleiade si fa sentire in tutto il trattato del De Laudun, il disaccordo di costui col Ronsard e il Du Bellay su un numero considerevole di quistioni importanti, dimostra che la supremazia della nuova scuola sulla fine del secolo era cominciata già a declinare.

La Pleiade cercò anche di introdurre i metri classici nella poesia francese. Di un tentativo simile in Italia si è già parlato (2). Secondo il Vasari, Leon Battista Alberti pel primo, nel componimento

Questa per estrema miserabile pistola mando,

si provò a ridurre la versificazione volgare alla misura dei latini (3). La *Scena dell'amicizia* di Leonardo Dati rimonta al 1441, nell'ottobre del qual anno fu recitata innanzi all'Accademia Coronaria di Firenze (4); e appunto le prime due parti di questo lavoro sono scritte in esametri, e la terza in saffici, la quarta in forma di sonetti e rimata anche; ugual-

---

(1) Ronsard, VII, 320, 332.

(2) I primi saggi di poesia italiana in metri classici sono stati raccolti dal Carducci, *La Poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologna, 1881.

(3) Carducci, op. cit., p. 2.

(4) *Ibid.*, p. 6 e segg.

mente in metri classici sono i prologhi del *Negromante* e della *Cassaria* dell'Ariosto. Ma l'opera notevole di Claudio Tolomei, *Versi e regole de la nuova poesìa toscana*, pubblicata a Roma nel 1539, contrassegna un'epoca nelle lettere del secolo XVI; in essa si difende l'uso dei metri classici nella lingua volgare e se ne dànno anche le regole; segue una raccolta di versi italiani scritti con questo metodo da un gran numero di eruditi e di poeti, tra i quali Annibal Caro e il Tolomei istesso. Questo gruppo di dotti si era costituito in un circolo esoterico, l'*Accademia della nuova poesia*, e dal tono dei componimenti, dai diversi membri indirizzati al Tolomei, parrebbe che questi si riteneva ed era ritenuto il fondatore e l'espositore dell'innovazione (1). Luigi Alamanni, che passò gran parte di sua vita alla corte di Francia, pubblicò nel 1556, una comedia la *Flora* in metri classici, e, due anni dopo, Francesco Patrizi dette alla luce un poema eroico, l'*Eridano*, in esametri, accompagnandolo d'una difesa del metro adottato (2).

Il movimento si propagò presto in tutta l'Europa occidentale (3). In Francia verso la fine del secolo XV, a quanto riferisce Agrippa d'Aubigné, un certo Mousset aveva volta l'*Iliade* e l'*Odissea* in esametri francesi; ma nient'altro si sa nè del Mousset, nè delle sue traduzioni. Nel 1500, tal Michel de Bouteauville, autore di un *Art de métrifier françois*, dettò un poema in distici classici sulla guerra inglese. Il Sibilet (1548) accettò anch'egli la riforma,

---

(1) *Ibid.*, pp. 55, 87 etc.

(2) *Ibid.*, pp. 327, 443 Cf. Du Bellay, *Défence*, II, 7.

(3) Per la storia dei metri classici in Francia, cf. Egger, *Hellénisme en France*, I, 290, e segg.; Darmesteter e Hatzfeld, *Seizième siècle en France*, p. 113 e segg.

ma non senza qualche esitazione, poichè a lui sembrava che la rima fosse dell'essenza della poesia francese, come le sillabe lunghe e brevi della latina e della greca. Nel 1562 il Ramus nella sua *Grammar* raccomandava la versificazione antica, e si doleva che non avesse trovato favore nel pubblico. Contemporaneamente Jean de la Taille compilò *La manière de faire des vers en françois, comme en grec et en latin*, non venuta alla luce che nel 1573, undici anni dopo la morte dell'autore, il cui intento precipuo era di provare che l'uso della quantità nel verso francese non era tanto difficile come certa gente credeva, neanche più difficile che nel greco e nel latino (1). All'obiezione che le lingue volgari sono per natura incapaci della quantità, risponde, come Du Bellay, che tali cose non provengono dalla natura della lingua, ma dal lavoro e dalla diligenza di quelli che l'usano. Egli è stanco delle rime volgari e desidera di scoprire un sentiero più ingegnoso e più aspro al Parnaso; quindi passa a trattare di quantità e di misura nel francese, di piede e di verso, di figure e di licenze poetiche (2). Il nome più intimamente legato all'introduzione dei metri classici in Francia, nel secolo XVI, è quello di Jean Antoine de Baïf. Questo giovane membro della Pleiade, dopo aver pubblicati senza successo parecchi volumi di versi, visitò l'Italia e assistè al concilio di Trento nel 1563. In Italia fuor di dubbio seppe delle innovazioni metriche, che incominciavano ad aver voga; e al suo ritorno in patria, senza cono-

(1) ESTIENNE PASQUIER, *Recherches de la France*, VII, 11, si sforza di provare che la lingua francese può benissimo adoperare la quantità nel verso; ma non decide se sia da preferire la quantità o il verso rimato.

(2) Cf. RUCKTAESCHEL, p. 24 e segg.; CARDUCCI, op. cit. p. 413 e segg.

scere, a quel che pare, l'opera ancora inedita di Jean de la Taille, pose mano a una sistematica riforma della versificazione francese; suo proposito era di mettere più all'unisono poesia e musica; e per riuscirvi, oltre ad adottare i metri classici, fondati sulla prosodia musicale, accettò le riforme fonetiche del Ramus. Certo sull'esempio dell'*Accademia della nuova poesia*, istituì anche l'*Académie de poésie et de musique*; la quale autorizzata con lettere patenti di Carlo IX nel novembre del 1570 (1), avrebbe dovuto incoraggiare e rendere stabili le innovazioni metriche e musicali patrocinate da lui e dai suoi amici. Alla morte di Carlo IX l'esistenza di quest'Accademia corse pericolo; ma fu poi restaurata, con fine e ufficio meglio definito e col titolo di *Académie du Palais*, da Guy du Faur de Pibrac nel 1576, sotto gli auspicii di Enrico III; e continuò a fiorire sino a che non venne dispersa dai tumulti della Lega verso il 1585. Ma l'opera del Baïf non andò del tutto perduta. Un movimento simile e una società non dissimile sarà fondata un po' più tardi in Inghilterra, regnante Elisabetta.

II.

Elementi romantici.

Si è già parlato di alcuni degli elementi romantici che erano nella teoria critica della Pleiade. Il nuovo movimento si inaugurò, sotto gli auspicî della *Défence* del Du Bellay, con un alto concetto dell'uf-

(1) Di questa accademia ha scritto, in una eccellente monografia, É. Fremy, *L'Académie des derniers Valois*, Parigi; se ne troveranno, a pag. 39 di quest'opera, gli statuti, e, a p. 48, le lettere patenti accordatele da Carlo IX.

ficio del poeta; e predicò su tutti i toni che a questo fosse necessario uno studio profondo e tranquillo, una vita ascetica e raffinata, un distacco assoluto dal volgo e dai piaceri. Il Du Bellay medesimo è romantico allorchè, ritenendo il buon giudizio del poeta sufficiente in materia di gusto, decide contro *les traditions de règles* (1); ma il motivo di questa levata di scudi è che non v'erano regole che egli sarebbe stato disposto ad accettare. Ci vuole più di un secolo ancora perchè lo spirito francese concluda ragione e regole, in fatto d'arte, scaturire da un'unica fonte.

Al sentimento della natura e della sua bellezza tutti i membri della Pleiade dànno molto peso. Il Pelletier vede nella guerra, nell'amore, nei campi e nella vita pastorale i temi più convenienti alla poesia (2); quindi consiglia al poeta di studiare direttamente la natura e la vita, di non tenersi solo ai libri; e parla a lungo del valore delle descrizioni di paesaggi, tempeste, albe e simili spettacoli naturali (3). Il sentimento della natura è anche più intenso nel Ronsard, che, come il Pelletier, esorta il poeta a imitare in versi fiumi, foreste, monti, venti, mari, Dei e Dee, aurore, notti e meriggi (4); e in altra circostanza gli consiglia di abbellire la sua opera con descrivere alberi, fiori, erbe, specialmente quelle insignite di alcuna virtù medica o magica e con ritrarre fiumi, città, foreste, montagne, caverne, rupi, porti e fortezze. È questo il primo segno che in Francia si comincia ad apprezzare la bellezza della natura, giusta le norme suggerite all'Europa

(1) *Défence*, II, 11.
(2) *Art poet.*, I, 3.
(3) *Ibid.*, II, 10; I, 9.
(4) Ronsard. VII, 321, 324.

moderna dalla Rinascenza italiana: il sentimento della natura nei suoi aspetti più vari, il paesaggio ampio, la prospettiva distante. « Nel dipingere o piuttosto imitare la natura, dice il Ronsard, sta l'anima della poesia eroica ».

Il Ronsard avverte pure che la lingua ordinaria non deve essere bandita dalla poesia o troppo schivata; chè, così facendo, il poeta porta un colpo mortale « alla poesia ingenua e naturale » (1). Questa simpatia per le forme semplici e popolari, come modelli pel poeta, è caratteristica della Pleiade. V'è un luogo importantissimo nel Montaigne, in cui alle ballate dei contadini vengono prodigate tali lodi, che ricordano le famose parole di Sir Philip Sidney riguardo al vecchio canto di Percy e Douglas (2), e sembrano anticipare l'interesse che due secoli più tardi l'Inghilterra ebbe per la poesia popolare: « La poesia popolare e puramente naturale ha semplicità e grazie che la sollevano allo stesso livello di una poesia perfetta, a norma di arte; come si vede nelle villanelle di Guascogna e nei canti che ci vengono da paesi, dove non si conosce scienza di sorta, neanche lo scrivere; ma la poesia mediocre, nè perfetta nè popolare, è avuta in disdegno da tutti e lasciata senza onore e senza premio » (3).

La Pleiade, come abbiamo detto innanzi, accettò senza riserve, la dottrina platonica dell'ispirazione. Verso il 1560 la Francia leggeva già nell'idioma proprio un numero considerevole dei dialoghi di Platone; due degli apocrifi erano stati tradotti dal Dolet; il Duval aveva data la versione del *Lisia* nel

---

(1) Ronsard, III, 17 e segg.
(2) Sidney, *Defence*, p. 29.
(3) *Essais*, I, 54.

1547, e il Le Roy quella del *Fedone* nel 1552, e del *Convito* nel 1559. Aggiungasi la tesi del Ramus, che nel 1536 segnò il principio di un indirizzo anti-aristotelico; e la letteratura del Rinascimento francese fu penetrata tutta di platonismo (1); la cui influenza ringagliardita dal favore sovrano di Margherita di Navarra, divenne stabile nel 1551, colla nomina del medesimo Ramus a professore del *Collège de France*. Così la teoria platonica dell'ispirazione è indistintamente nelle opere del Ronsard, del Vauquelin, del Du Bartas. Il poeta, come dice Orazio, deve sentire ciò che scrive, o il lettore non sarà commosso dai suoi versi; e per la Pleiade, la virtù di accendere grandi passioni nel lettore o uditore, era l'indice o la pietra di paragone della poesia (2).

Al punto di vista nazionale e cristiano la Francia, nel secolo XVI, non dette il peso degli italiani; non già che non se ne scoprano tracce, ma trattasi di cosa sporadica. Si è veduto, per esempio, che già nel 1548 il Sibilet aveva chiaramente colto il carattere distintivo del genio del popolo francese, notando che questo ha pigliato dalle letterature straniere solo ciò che ha reputato utile e di interesse nazionale; e non sono molti anni che un egregio critico, ha in modo simile affermato, la grande importanza della letteratura francese essere in ciò che dalle altre letterature d'Europa ha tolte le cose di interesse universale, non curando gli accessori pittoreschi. Sopratutto la critica drammatica di questo periodo è nazionale. Così il Grévin nel *Bref discours* (1562) cerca di giustificare la sostituzione di bande di cesariani ai cantanti dell'antico coro, in una delle sue tra-

---

(1) Cf. *Revue d' Hist. litt. de la France*, 1896, III, 1 e segg.
(2) Ronsard, III, 28; Du Bellay, *Défence*, II, 11.

gedie, colle seguenti ragioni: « Se mi si dice che questa fu la pratica di tutta l'antichità, dei greci e dei latini, rispondo che niente vieta a noi di osare qualche innovazione, specie dove se n'abbia l'opportunità, e la grazia del poema non ne resti offesa. So bene che si replicherà gli antichi aver usato il canto del coro per sollevare l'animo del pubblico, forse fatto triste dalle ferocie rappresentate; e a ciò oppongo che diverse nazioni esigono diversa maniera di far le cose; e noi francesi abbiamo altri mezzi per ottener questo scopo, senza interrompere la continuità della storia » (1).

Il punto di vista cristiano, dall'altro lato, si nota nel Vauquelin de la Fresnaye; il quale, altrimenti che il Ronsard e il Du Bellay, vedrebbe più volentieri che la poesia si appigliasse a temi biblici. La Pleiade fu essenzialmente pagana, il Vauquelin essenzialmente cristiano; introdurre divinità antiche nella poesia moderna a lui spesso sembrava odioso, essendo cambiati i tempi, e le Muse essendo governate da altre leggi. Il poeta deve preferire soggetti cristiani; e certo i greci medesimi, se fossero stati cristiani, avrebbero cantata la vita e la morte di Cristo. Qui il Vauquelin va evidentemente sulle orme del Minturno, che poi fu seguito anche dal Corneille:

Si les Grecs, comme vous, Chrestiens eussent escrit,
Ils eussent les hauts faits chanté de Jesus Christ.....
Hé! quel plaisir seroit-ce à cette heure de voir
Nos poëtes Chrestiens, les façons recevoir
Du tragique ancien? Et voir à nos misteres
Les Payens asservis sous les loix salutaires
De nos Saints et Martyrs? et du vieux testament
Voir une tragedie extraite proprement? (2).

---

(1) Arnaud, appendice II.
(2) Vauquelin, *Art poët.*, III, 845; cf. III, 33; I, 901.

Quest'opinione del Vauquelin è agli antipodi della teoria generale della Pleiade, specie in quanto i suoi suggerimenti implicano un ritorno ai misteri e alle moralità del Medio Evo. Henri Estienne medesimo, il grande umanista, non tralasciò mai occasione di censurare i poeti della Pleiade per la loro attitudine pagana. Anzi si adoperò molto perchè la letteratura francese fosse e restasse cristiana (1). Nuova e più fervida espressione di quest'ideale di poesia cristiana è l'*Uranie* del Du Bartas, al cui nome sono legate anche le *Semaines* che avrebbero dovuto essere il tipo dei poemi biblici. Tragedie su soggetti cristiani o dell'antico Testamento neanche mancano nella Rinascenza francese, dal tempo del Buchanan e del Beza a quello del Garnier e del Montchrestien. Ma il classicismo posteriore non ebbe lo stesso ideale del Vauquelin; e il Boileau, come si è visto, mise i temi cristiani al bando dalla poesia moderna. Benchè le dottrine linguistiche e metriche della Pleiade precorressero in parte e la teoria e la pratica del classicismo venuto dopo, pure i suoi membri dissentono in tanti punti da quella che fu poi accettata come legge inviolabile della poesia francese. Il più importante di questi dissensi concerne l'uso delle parole dei vari dialetti francesi, delle lingue straniere e delle arti teoriche e meccaniche. Cenni di questa teoria del linguaggio poetico si sono già trovati nella *Défence et illustration* del Du Bellay, dove si suggerisce al poeta di adoperare i più eleganti fra i termini tecnici e dialettali. Del medesimo avviso è il Ronsard. Le migliori parole di tutti i dialetti francesi si possono adoperare; chè senza i suoi numerosi dialetti la Grecia non sarebbe arrivata mai a

(1) Cf. CLÉMENT, *H. Estienne*, p. 162 e sogg.

quella suprema bellezza di lingua e di letteratura. Il poeta non affetterà troppo il linguaggio della Corte; il quale alle volte è pessimo, per essere linguaggio di signorine e di giovani gentiluomini, che fan professione piuttosto di ben combattere che di ben parlare (1). Altrimenti che il Malherbe e la sua scuola, il Ronsard concede un certo numero di licenze poetiche, ma solo a patto che vengano usate raramente e con giudizio. È alla licenza poetica, dice, che dobbiamo quasi tutte le belle figure, onde i poeti, passando nella loro estasi divina sulle leggi della grammatica, hanno arricchite le loro opere. « Questo è quel diritto di primogenitura, scrive il Dryden un secolo più tardi, nella prefazione allo *State of innocence and the fall of man*, che ci è venuto dai nostri grandi antenati, a partir da Omero, giù giù fino a Ben; e coloro che vorrebbero negarcelo, sono, a dirla schietta, nel caso della volpe dirimpetto all'uva: non possono afferrarla ». Il Vauquelin de la Fresnaye segue il Ronsard e il Du Bellay nel consigliare l'uso di parole nuove e dialettali, l'impiego di termini e di similitudini tolte alle arti meccaniche, e varie altre dottrine, per le quali la Pleiade si distingue dalla scuola del Malherbe. Come a queste inutili innovazioni linguistiche si ponesse un argine e venissero bandite per sempre dalla lingua francese, si dirà nel prossimo capitolo.

---

(1) Ronsard, VII, 322.

CAPITOLO IV.

LA FORMAZIONE DELL'IDEALE CLASSICO NEL SECOLO XVII.

I.

La rivolta romantica.

È noto che tra il 1600 e il 1630 l'evoluzione nazionale della letteratura francese subì un'interruzione, specie pel dramma; e il dramma in Francia è l'anello che lega secolo a secolo. Le opere drammatiche del secolo XVI erano state tagliate sui modelli e le regole, che gl'italiani avevano dedotte da Seneca. Il cambiamento accadde quando ai modelli classici italiani si vollero sostituire quelli romantici spagnuoli; e primi a far sentire note di rivolta sono il Grévin, il De Laudun ed altri. Il secolo XVII si aprì colla pubblicazione del dramma irregolare dell'Hardy, *Les Amours de Théagène et Cariclée* (1601); onde l'influenza del dramma romantico spagnuolo, e del dramma pastorale italiano, che dominò per oltre un quarto di secolo, venne inaugurata in Francia. Le ragioni di questa riforma furono, meglio che altrove, esposte in Ispagna; e là si rompono le prime lance in favore del dramma romantico e irregolare. Le due difese più interessanti del dramma nazionale sono senza dubbio l'*Ejemplar poético* di Juan de la Cueva (1606) e l'*Arte nuevo de hacer comedias* di Lope de Vega (1609), che muovono l'uno e l'altro dal me-

desimo criterio. Costoro erano ambedue classicisti nell'anima, o meglio, classicisti in teoria, nondimeno con qualche differenza. La dottrina poetica di Juan de la Cueva poggia interamente sui precetti degli italiani, salvo per ciò che riguarda il dramma nazionale, dove è partigiano e patriota. Egli osserva che data la diversità del tempo e del luogo, lo scrittore drammatico spagnuolo non è tenuto ad imitare gli antichi o a sottostare alle loro regole. « Questo cambiamento, dice, fu compiuto da uomini accorti, i quali applicarono alle nuove condizioni nuove cose, più adatte e più opportune; bisogna aver presenti le varie opinioni, i tempi, i costumi che ci obbligano a dare un indirizzo diverso agli atti nostri » (1). La sua teoria drammatica sta agli antipodi delle idee professate per le altre forme poetiche. Secondo lui, come si esprime uno scrittore moderno, « il teatro doveva imitare la natura e piacere; la poesia doveva imitare gli italiani e contentare il critico ortodosso, ma minuzioso » (2). Lope de Vega, il quale scrisse tre anni più tardi, non nega che i canoni aristotelici sono universalmente applicabili; anzi riconosce ch'essi siano le sole vere regole; ma il popolo vuole opere romantiche, e lo scrittore drammatico deve dar soddisfazione al popolo piuttosto che alla coscienza letteraria del poeta. « Io stesso, dice, scrivo comedie secondo l'arte inventata da quelli che hanno per unico intento di meritare il plauso della moltitudine. Dopo tutto, se è il pubblico che paga queste stupidità, perchè non dovremmo noi apprestargli ciò che esso desidera? » (3).

---

(1) Sedano, *Parnaso Español*, VIII, 61.

(2) Hannay, *Later Renaissance*, 1898, p. 39.

(3) *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Morel-Fatio, in *Bulletin hispanique*, 1901.

Forse quegli, che meglio espose la teoria del dramma nazionale spagnuolo, è certo Alfonso Sanchez in un'apologia dell'opera di Lope de Vega, pubblicata nel 1618 in Francia o probabilmente in Ispagna col falso nome di un editore francese. Sei proposizioni distinte ne costituiscono come il nòcciolo: 1.° Le arti hanno il loro fondamento in natura. 2.° Un uomo avveduto e istruito può correggere molte cose nelle arti che esistono. 3.° La natura non obbedisce a leggi, ma ne detta. 4.° Lope de Vega ha fatto bene a creare una nuova arte. 5.° Ogni cosa nei suoi scritti è fatta con arte, e arte viva e vera. 6.° Lope de Vega ha superati tutti i poeti antichi (1). Il passo seguente, trascritto dal trattato del Sanchez, varrà a dimostrare a che si riducono le novità nei dommi del romanticismo francese di due secoli più tardi: « Si è detto che non abbiamo un'arte sicura alla quale conformare i nostri precetti. Ma chi può dubitarne? Noi abbiamo un'arte, abbiamo precetti e regole, che ci legano, e il principale precetto è di imitare la natura, le opere dei poeti esprimendo la natura, i costumi e il genio dell'età nella quale essi scrivono.... Lope de Vega scrive secondo arte, perchè segue la natura. Se al contrario il dramma spagnuolo si obbligasse alle regole e alle leggi degli antichi, andrebbe contro le esigenze della natura e contro i principii fondamentali della poesia. Il gran Lope ha fatto cose che stanno al di sopra delle leggi degli antichi, non mai contro ». Un altro scrittore spagnuolo dice che l'arte consiste « in osservare gli esempi graduati dall'esperienza e ridotti a metodo e a maestà di leggi » (2).

(1) Menéndez y Pelayo, III, 447 e segg.

(2) *Ibid.*, p. 464. L'influenza della critica spagnuola ebbe grande dif-

Fu questa concezione naturalistica dell'arte poetica e specialmente del dramma, che prevalse in Francia nei primi trent'anni del secolo XVII. Gli autori drammatici francesi imitarono il dramma spagnuolo in pratica; e sembra che pigliassero dai trattatisti spagnuoli gli elementi critici a giustificare le opere proprie. L'Hardy medesimo, come Lope de Vega, afferma: « Tutto ciò che è approvato dall'uso e dal gusto pubblico, è legittimo e più che legittimo ». Un altro scrittore del tempo, François Ogier, nella prefazione alla seconda edizione del notevole dramma di Jean de Schelandre, *Tyr et Sidon* (1628), sostiene l'indipendenza intellettuale degli antichi, proprio al modo tenuto dal Giraldi, dal Pigna e dagli altri partigiani dei *romanzi*, tre quarti di secolo prima. Il gusto di una nazione, dice, è affatto differente da quello di un'altra. « I greci scrissero pei greci e ottennero il plauso dei migliori uomini del tempo loro. Ma noi li imiteremmo molto meglio, tenendo d'occhio il gusto del nostro paese e il genio della nostra lingua, che sforzandoci di seguirli a passo a passo e pel contenuto e per la forma »; parole che ricordano il celebre detto del Goethe, che la miglior maniera di imitare i greci è di procurare di esser grandi quanto essi lo furono. È interessante notare in tutti questi antichi scrittori tracce di quella critica storica, che generalmente vien considerata come una scoverta del secolo nostro. Ma, dopo tutto, i poeti drammatici francesi, al pari degli spagnuoli, non cominciavano a mettere in pratica che quanto i poeti dram-

---

fusione in questo periodo. Si racconta che John Dryden, il più grande critico inglese del secolo XVII, dicesse che egli « aveva preso dalla critica spagnuola più che dalla italiana, dalla francese e da tutte le altre insieme ». (SPENCE, *Anecdotes*, London, 1820, p. 106).

matici italiani nelle loro prefazioni e alcuni critici italiani nei loro trattati avevano predicato per quasi un secolo.

L'abbé d'Aubignac dice che l'Hardy « arrestò il progresso del teatro francese »; e siano quali si vogliano i perfezionamenti pratici che il teatro francese gli deve, non vi può esser dubbio che per un certo numero di anni, l'evoluzione del dramma classico fu in parte ostacolata dagli sforzi suoi e della sua scuola. Ma in questo medesimo periodo si cominciarono a gettare su linee classiche le basi della letteratura, che era a venire; e se la tradizione classica dopo il 1630, continuò, si deve a tre cause distinte, ciascuna delle quali sarà il più brevemente possibile discussa a parte. Queste tre cause furono la reazione contro la Pleiade, la seconda corrente delle idee critiche della Rinascenza italiana, e l'influsso della filosofia razionalistica del tempo.

II.

La reazione contro la Pleiade.

La reazione contro la Pleiade fu compiuta o almeno avviata dal Malherbe. Il valore del Malherbe come poeta esce dal compito nostro; grammatico e critico introdusse riforme di gran rilievo e molto diffuse, riguardanti principalmente, se non esclusivamente, il lato esterno o formale della poesia. L'opera sua fu quella di un grammatico, di un legislatore metrico, in una parola, di un purista. Veramente, mentre visse, non pubblicò alcun'opera critica, nè formulò alcun sistema critico; ma le sue riforme non furono perciò meno efficaci o meno durature. Le idee critiche di lui si debbono cercare nelle memorie, che

ne scrisse il discepolo Racan e nel *Commentaire sur Desportes*, che vide integralmente la luce solo in tempi a noi vicinissimi (1). Questo comento consiste in una serie di note scritte dal Malherbe, verso il 1606, sul margine di una copia del Desportes: note di carattere molto frammentario, che raramente vanno al di là di una parola o due di disapprovazione, come *faible, mal conçu, superflu, sans jugement, sottise* o *mal imaginé;* nondimeno esse, con pochi luoghi estratti dalle sue lettere e dalle memorie del Racan, bastano a informarci dell'attitudine critica del Malherbe e delle riforme ch'egli aveva ideate. Queste riforme erano, in primo luogo, largamente linguistiche. La Pleiade aveva tentato di allargare la sfera della lingua poetica francese, introducendovi parole tolte dai classici, dall'italiano e anche dallo spagnuolo, dai dialetti provinciali, dalle antiche lingue romanze e dalla terminalogia delle arti meccaniche; pel Malherbe tutti questi arcaismi, neologismi, latinismi, parole composte ed espressioni dialettali e tecniche debbono senz'altro sparire; egli vuol purificare il francese, dargli, per così dire, unità; e la norma che suggerisce per ciò è l'uso corrente ed anche questo controllato dall'uso della Corte. Il Ronsard aveva deplorato che si adoperassero esclusivamente parole cortigiane in poesia, perchè il cortigiano cura più di ben combattere che di ben parlare o scrivere; l'ideale del Malherbe invece fu quello del classicismo, l'ideale del Boileau, del Racine e del Bossuet: il francese

---

(1) Il *Commentaire* è pubblicato intero nella edizione delle Opere del Malherbe data dal Lalanne, Parigi, 1862, IV. Le teorie critiche del Malherbe sono state esposte dal BRUNOT, *Doctrine de Malherbe*, pp. 105-236. Cf. CLÉMENT, *H. Estienne et son oeuvre française*, pp. 159, 182; i comenti del Malherbe al Desportes sono in certo modo anticipati da quelli dell'Estienne al Du Bellay.

non doveva essere più un guazzabuglio o un dialetto, ma la lingua pura ed elegante del re e della sua corte. Il Malherbe, così reagendo, non pretendeva punto si ripigliassero gli usi linguistici del Marot: la pietra di paragone per lui era l'uso del tempo, e la lingua viva il modello (1); tuttavia le sue riforme, in lingua come in altro, rappresentano una reazione contro le innovazioni straniere e un ritorno al puro idioma francese; esse erano dirette a conservare o a rinnovare le tradizioni nazionali; e in ciò sta propriamente il contributo che il Malherbe portò alla teoria e alla pratica neo-classica. In cima ai suoi pensieri fu la perfezione verbale e meccanica, il cui amore è congenito alla natura francese e che forma l'elemento indigeno o di razza in quel classicismo. Volle eliminati dal verso *hiatus*, *enjambement*, inversioni, rime false e imperfette e licenze e cacafonie d'ogni genere; ne curò, come s'è accennato, la perfezione meccanica,

Et réduisit la Muse aux règles du devoir.

Per un critico, *tyran des mots et des syllabes* — sono parole del Balzac — le più alte qualità della poesia dovevano avere poco o nessun valore, e il suo ideale furono proprietà, chiarezza, regolarità e forza. Queste, come lo Chapelain avvertì fin d'allora, sono qualità rettoriche più che poetiche; pure ad esse venivano sacrificate tutte le altre che veramente concorrono a formare un gran poeta; di immaginazione e di sensibilità poetica non il minimo cenno! Dopo la perfezione verbale del verso, ciò che più preme al Malherbe, è l'unità logica del poema; logica e ragione sono senza dubbio cose importanti, ma in poe-

(1) Cf. Orazio, *Ars poet.*, 71-2.

sia non possono esistere, in modo da escluderne l'immaginazione. Soppressa, per così dire, l'ispirazione, anche la lirica tacque in Francia in tutto il periodo del classicismo. Egli ebbe in orrore le finzioni poetiche, pensando col Boileau che solo la realtà attuale è bella; se consentì le figure mitologiche, fu perchè queste sono simboli nazionali e universalmente intelligibili. Lo spirito francese è di natura sua razionale e logico; e il Malherbe ricondusse la nativa ragionevolezza nell'arte del proprio paese; fissò il comun senso come ideale poetico e rese la poesia accessibile anche agli spiriti medii. La Pleiade aveva scritto per la gente istruita e letterata; il Malherbe pei dotti e gl'indotti ugualmente; per la Pleiade la poesia era stata un ufficio divino, una materia di ispirazione profetica; pel Malherbe fu un'occupazione, un mestiere che si può imparare come tutti gli altri. Il Du Bellay aveva detto essere « un fatto ben accertato, per gli uomini più istruiti, che l'ingegno senza dottrina in poesia può più che la dottrina senza ingegno »; il Malherbe al contrario, come qualcuno ha ottimamente detto, pensò che « dottrina senza ingegno possa più che ingegno senza dottrina » (1). Insomma l'ideale del Malherbe fu l'eloquenza; e, come il popolo francese è di natura eloquente più che poetico, a lui spetta l'onore di avergli primo additata la via per ricuperare la sua vera eredità; in una parola, egli fece per la poesia classica in Francia tutto ciò che l'istinto nazionale, l'*esprit gaulois* poteva fare da sè. Non era in lui di dettare leggi per le forme poetiche più ampie; e queste la Francia le deve all'Italia; neanche era in grado di valutare l'alta idea di perfezione astrat-

(1) Brunot, p. 149.

ta o il concetto classico di un criterio assoluto del gusto, che di parecchie espressioni e di parecchi modi di fare una cosa uno solo sia il giusto; e questo la Francia ebbe dalla filosofia razionalistica. Il Malherbe sembra quasi di fare eco al Montaigne, quando, in una lettera al Balzac, scrive: « Non vedete che la diversità di opinioni è così naturale, come la differenza del viso negli uomini; e che desiderare che ciò che piace e dispiace a noi piaccia e dispiaccia a tutti, è passare i limiti, nei quali sembra che Dio nella sua onnipotenza ci ha comandato di restare? » (1) Con questa soluzione individuale dei problemi di opinione e di gusto non abbiamo che a confrontare un luogo del La Bruyère, per vedere quanto il Malherbe fosse ancora lontano dall'ideale classico: « Vi è un punto di perfezione in arte, come ve n'ha uno di bontà o maturità nella natura. Quegli che lo sente e l'ama ha gusto perfetto; quegli che non lo sente e ama qualche cosa di più o di meno, ha gusto imperfetto. V'è dunque un gusto buono e uno cattivo, e si disputa dei gusti con ragione » (2).

III.

La seconda corrente delle idee italiane.

Le teorie critiche italiane penetrarono la seconda volta in Francia per due vie. Prima di tutto, le relazioni letterarie dirette fra i due paesi in questo periodo furono delle più notevoli. Grande efficacia esercitò il Marino, che visse lungo tempo a Parigi

---

(1) *Oeuvres* (ed. Lalanne), IV, 91.
(2) *Caractères*, « Des Ouvrages de l'Esprit ».

e vi pubblicò molti versi, specie sui concettisti francesi e i *précieux*. Due donne italiane fondarono e presiedettero il famoso Hôtel de Rambouillet — Giulia Savelli, marchesa di Pisani e Caterina de Vivonne marchesa di Rambouillet; se l'Accademia istessa di Francia sorse, si deve all'influenza dell'Accademia della Crusca. Di questa furon membri e lo Chapelain e il Ménage, che le sottoposero la loro polemica a proposito di un verso del Petrarca. Al pari dell'Accademia della Crusca, l'Accademia francese mirava alla compilazione di un gran dizionario; e l'una come l'altra esordì, attaccando una grande opera d'arte, la prima la *Gerusalemme liberata*, e il *Cid* del Corneille la seconda. La reggenza di Maria de' Medici, la supremazia del Mazarino ed altri eventi politici, tutto cospirò a stringere vieppiù i rapporti sociali e letterari fra l'Italia e la Francia.

Ma i due individui, che cominciarono a portare nella letteratura francese e a naturalizzare le primitive idee critiche dell'Italia, si chiamano Chapelain e Balzac. La corrispondenza privata dello Chapelain mostra quanto egli dovesse alla letteratura critica italiana. « Io ho un affetto particolare per la lingua italiana », scriveva al Balzac nel 1639 (1). Del *Cid* dice che « in Italia sarebbe considerato barbaro, e che non vi sarebbe accademia che non lo metterebbe al bando, fuori dai confini della propria giurisdizione » (2). E parlando dell'eccellenza del Ronsard, nota che del parere suo sono « due grandi sapienti d'oltralpe, lo Speroni e il Castelvetro » (3). Considerevole è anche lo scambio di lettere col Balzac, a propo-

(1) *Lettres*, I. 413. Le citazioni sono fatte dall'ed. di Tamizey de Larroque, Parigi, 1880-1883.

(2) *Ibid.*, I, 156.

(3) *Ibid.*, I, 631 e segg.

sito della controversia fra il Caro e il Castelvetro nel secolo precedente. In una parola, egli conobbe, studiò i critici e i letterati d'Italia e li discusse. L'interesse del Balzac, d'altro lato, fu volto piuttosto alla letteratura spagnuola; ma egli fu l'agente del Cardinale de la Vallette a Roma; e proprio al suo ritorno in Francia pubblicò la prima collezione di lettere. L'opera e dello Chapelain e del Balzac sul classicismo francese non fu leggiera; durante il secolo XVI la critica letteraria era stata interamente nelle mani di uomini dotti; essi volgarizzarono le idee critiche della Rinascenza italiana e le resero popolari, umane, ma inviolabili. Il Balzac introdusse in Francia il fine senso critico degli italiani, lo Chapelain le loro regole formali e impose le tre unità alla tragedia francese; insieme umanizzarono l'ideale classico, pur assoggettandolo alle regole (1).

Alle medesime influenze italiane, la Francia deve il gran numero di epopee artificiali, che videro la luce in quest'epoca; quasi dieci ne vennero pubblicate nei quindici anni, dal 1650 al 1665 (2). Gli italiani del secolo XVI avevano compilata una teoria fissa per l'epopea; e le nazioni occidentali d'Europa rivaleggiarono fra di loro a metterla in pratica; così spuntarono tante epopee in Ispagna nel secolo XVI e in Francia nel XVII. Delle francesi possiamo ricordare l'*Alaric* dello Scudéry, il *Saint Louis* del Lemoyne, il *Moyse sauvé* del Saint-Amant

---

(1) Per notizie più complete sullo Chapelain o il suo circolo, cf. BOURGOIN, *Maitres de la critique*, p. 19 e segg.; SAINTSBURY, *History of Criticism*, II, 257 e segg.; FABRE, *Chapelain et nos deux premières académies*, Paris, 1890.

(2) Di queste epopee ha discorso a lungo DUCHESNE, *Histoire des poèmes épiques français du XVII siècle*, Paris, 1870.

e proprio dello Chapelain la *Pucelle*, rimasta molti anni inedita e pubblicata solo per essere condannata per sempre dal Boileau. Le prefazioni di tutte queste epopee dicono con sufficiente chiarezza quanto debbano agli italiani del Rinascimento, le cui regole e precetti miravano a tradurre nella pratica. « Io ho dunque consultati i maestri di quest'arte, scrive lo Scudéry nella prefazione all'*Alaric*, cioè Aristotile e Orazio, e, dopo di loro, Macrobio, Scaligero, Tasso, Castelvetro, Piccolomini, Vida, Vossio, Robertelli, Riccoboni, Paolo Beni, Mambrun e parecchi altri; e, passando dalla teoria alla pratica, ho riletto con grande attenzione l'*Iliade*, e l'*Odissea*, l'*Eneide*, la *Farsalia*, la *Tebaide*, l'*Orlando Furioso*, la *Gerusalemme liberata* e molti altri poemi epici in diverse lingue ». In modo simile il Saint-Amant nella prefazione al *Moyse sauvé* dice d'aver rigorosamente osservate « le unità di azione e di luogo che sono i principali requisiti dell'epopea, e, di più con un metodo tutto nuovo ho contenuto il mio soggetto non pur nelle ventiquattro ore, che si accordano al dramma, ma quasi nella metà. Questo è anche più di ciò che Aristotile, Orazio, Scaligero, Castelvetro, Piccolomini e tutti gli altri moderni hanno dimandato ». È evidente che per questi poeti nelle regole e nei precetti degli italiani sta l'essenza della poesia eroica. Così anche l'Abbé d'Aubignac, sul bel principio della *Pratique du théâtre*, consiglia al poeta drammatico di studiare, tra gli altri scrittori « Aristotile, Orazio, Castelvetro, Vida, Heinz, Vossio e Scaligero, dei quali non una parola dovrebbe andar perduta ». Dagli italiani venne anche la teoria generale della poesia, professata in tutto il periodo del classicismo ed esposta dall'Abbé d'Aubignac, dal La Mesnadière, dal Corneille, dal Boileau e molti al-

tri; ed occorre appena ripetere che il Rapin, schizzando la storia della critica nelle prime pagine delle *Réflexions sur la Poétique*, parla quasi esclusivamente di nomi italiani.

Oltre a quella diretta dei critici, un'altra influenza contribuì per la sua parte alla somma di idee che il classicismo francese deve all'Italia del Rinascimento: ed è la tradizione dello Scaligero, continuata dai dotti tedeschi Heinz e Vossio. Daniele Heinz fu discepolo di Giuseppe Scaligero, il figlio illustre dell'autore della *Poetica*; e per opera sua la teoria drammatica di quest'ultimo ebbe efficacia sulla tragedia classica in Francia. Il *De tragoediae constitutione* dell'Heinz, pubblicato a Leyden nel 1611, venne detto dallo Chapelain « la quintessenza della *Poetica* di Aristotile » e l'Heinz medesimo « un vate o sibilla in materia di critica » (1). Annotata dal Racine, citata dal Corneille come un'autorità infallibile, l'opera dell'Heinz esercitò una forte influenza sulla tragedia francese, imponendole le leggi dello Scaligero; e più tardi gli scritti del Vossio cooperarono insieme a quelli dell'Heinz ad allargare la sfera dell'influenza italiana. È evidente quindi che, se la letteratura fran-

(1) *Lettres*. I, 269, 424. Per le teorie dell'Heinz, vedi ZERBST. *Ein Vorläufer Lessings in der Aristotelesinterpretation*. Jena. 1887. Sul principio del sec. XVII, l'Olanda fu il centro di molte correnti letterarie. Il Rodenburg, per esempio, cita scrittori inglesi, italiani, francesi e spagnuoli: e le prefazioni critiche del Vondel, dell'Hooft e di altri poeti, sono altamente suggestive per la storia della critica. Cfr. JONCKBLOET. *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, III, passim; e KOLLEWIJN, *Über den Einfluss des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius*. Amersfoort, 1882. Attraverso l'Olanda la poetica del Rinascimento penetrò nella Scandinavia. Cf. E. WRANGEL, *Sveriges litterära förbindelser med Holland och dåtidens under 1600-talet*, Lund, 1897. « Les flots de la Renaissance avait pour la plus grande partie d'autres canaux (che la Francia) pour gagner la Suède, savoir la Hollande et l'Allemagne » WRANGEL. *Aperçu de l'influence de la litt. franç. sur la litt. suédoise* in *Congrès d'Histoire comparée*. Paris, 1901, sect. VI. p. 185.

cese già nel secolo XVI aveva della Rinascenza italiana il rispetto all'antichità e l'ammirazione per la mitologia classica, il secolo XVII deve all'Italia la sua concezione definitiva della teoria poetica e specialmente certe rigide leggi da servire all'orditura della tragedia e dell'epopea. Si può senza esagerazione dire che non v'è un'idea, un precetto importante nelle opere del Corneille e del d'Aubignac sulla poesia drammatica, o del Le Bossu e del Mambrun sulla poesia epica, che non si possa riscontrare negli scrittori critici della Rinascenza italiana.

IV.

L'influenza della filosofia razionalistica.

L'influenza della filosofia razionalistica sull'attitudine generale del classicismo si manifestò in quella che potremmo chiamare la progressiva giustificazione razionale di quanto il Rinascimento diede alla Francia, e che si può, meglio che altrove, osservare nell'evoluzione delle regole venute dall'Italia. Abbiamo già visto come le regole e i precetti degli italiani basati in origine sulla sola autorità, erano man mano arrivati a valere per se stessi. Un po' più tardi, in Inghilterra, Ben Jonson difese i canoni aristotelici, affermando che Aristotile intuì la causa delle cose; e che ciò che gli altri avevano fatto casualmente o per abitudine, egli fece solo per ragione (1). Verso quest'epoca dunque la ragionevolezza dei canoni aristotelici venne distintamente sentita, benchè si pensasse ancora ch'essi avevano autorità per se me-

(1) *Discoveries*, p. 80.

desimi; e fu nei classicisti francesi del secolo XVII che si identificò per la prima volta ragione e regole antiche.

Veramente il razionalismo è da cercare sin dal principio dell'attività critica della Rinascenza; e le parole già citate dal Vida: « Semper nutu rationis eant res », rappresentano in parte l'attitudine dello spirito della Rinascenza verso la letteratura. Ma « la ragione » dei trattatisti più antichi fu puramente empirica ed individualistica; essenzialmente essa non differisce dall'ideale oraziano del « buon senso ». Infatti razionalismo ed umanesimo, pur esistendo l'uno accanto all'altro in tutta la Rinascenza, non si riuscì mai ad armonizzarli in una misura qualsiasi; e il razionalismo più avanzato generalmente prese la forma di un'aperta opposizione alla filosofia aristotelica. I primi segni che le leggi della letteratura sono state completamente giustificate dalla ragione, appariscono verso la metà del secolo XVII. « Le regole del teatro, dice l'Abbé d'Aubignac, sul principio della *Pratique du théâtre*, sono fondate non sull'autorità, ma sulla ragione »; e se vengono chiamate le regole degli antichi, ciò è solo « perchè gli antichi le hanno mirabilmente praticate ». In modo simile, il Corneille nel discorso *Des trois unités*, dice che l'unità di tempo sarebbe arbitraria e tirannica, se fosse richiesta solo dalla *Poetica* di Aristotile; il vero sostegno di essa è la ragione naturale; e il Boileau riassume l'attitudine finale del classicismo in queste parole:

> Aimez donc la *raison*; que toujours vos écrits
> Empruntent d'*elle seule* et leur lustre et leur prix (1).

(1) *Art poét.*, I, 37.

Qui il processo razionalistico è completo; e le esigenze dell'autorità si immedesimano coi dettami della ragione.

Le regole date dal Boileau, mentre nella maggior parte sono quelle stesse compilate dagli italiani, non sono più delle semplici regole; ma leggi dettate dalla ragione astratta e universale, epperò necessaria e infallibile; regole non tiranniche o arbitrarie, ma imposte dalla natura dello spirito umano. Questo non è, come abbiamo detto, solo la buona natura e il buon senso, in una parola, l'amabile ragionevolezza di Orazio (1); v'è più che questo nei classicisti del secolo XVII. Il buon senso fu universalizzato, divenne, come si è accennato, non una semplice nozione empirica di buon senso, ma la stessa ragione astratta e universale. D'onde risulta, al fondo del classicismo, il criterio oggettivo del gusto, come è esemplificato nel passaggio già citato del La Bruyère e nel verso del Boileau:

La raison pour marcher n'a souvent qu'une voie (2).

Addurre ragioni in sostegno delle regole poetiche della Rinascenza fu opera della filosofia contemporanea, se non dei libri e delle dottrine del Descartes stesso, almeno della tendenza generale dello spirito umano in questo periodo, di cui quei libri e quelle dottrine sono l'espressione più fedele. Non entra nel proposito nostro di investigare come il razionalismo dinamico della filosofia si mutò nel razionalismo statico della letteratura francese; essi non sono che fasi complementari o supplementari del genio di quel popolo, il quale usa la ragione ora

---

(1) Cfr. BRUNETIÈRE, *Études critiques*, IV, 136; KRANTZ, p. 93 e segg.
(2) *Art poét.*, I, 48.

a scoprire e a distruggere, ora a costruire uno schema razionale di ordine e di riposo. L'*Art poétique* del Boileau è stato giustamente chiamato il *Discours de la méthode* della poesia francese. Sicchè laddove il contributo del Malherbe e della sua scuola al classicismo è di aver insistito sulla chiarezza, la proprietà e la perfezione verbale e metrica; e il contributo della Rinascenza italiana di aver ispirato il rispetto all'antichità classica e di aver imposto un certo numero di regole fisse; il contributo della filosofia contemporanea è di aver reso razionali o universali queste regole e di aver suggerito un criterio astratto ed assoluto del gusto.

Ma il cartesianismo portava con sè certi limiti, certi vuoti non privi d'importanza. Si afferma che il Boileau medesimo avesse detto: « La filosofia del Descartes ha strozzata la poesia » (1); e non può esservi dubbio che qui sotto l'espressione esagerata si nasconda una gran verità; insistere troppo sulla ragione importava diminuire in misura corrispondente il pregio dell'immaginazione. Il cartesianismo per la sua base razionale e rigidamente scientifica fu obbligato a piegare verso il classicismo, e la realtà ne divenne il supremo oggetto, l'essere finale:

Rien n'est beau que le vrai.

Si è già accennato ai vari danni che al classicismo derivavano proprio dalla natura della sua origine e del suo sviluppo; ma il più grave di tutti fu l'influenza della filosofia e del temperamento filosofico del Descartes. I francesi, scriveva Antonio Conti nella prima metà del secolo XVII, « ont introduit dans les

(1) Parole riferite da J. B. Rousseau, in una lettera al Brossette, 21 luglio 1715.

belles lettres l'esprit et la méthode de M. Descartes; et ils jugent de la poésie et d'eloquence independemment des qualités sensibles. De là vient aussi qu'ils confondent le progrès de la philosophie avec celui des arts. Les modernes, dit l'abate Terrasson, sont plus grands geomètres que les anciens: donc ils sont plus grands orateurs et plus grands poëtes » (1). Data così una base scientifica alla letteratura, ciò che la salvò da morte fu la grande efficacia di un complesso di regole stabili, dalle quali la letteratura non osò deviare, e che cercò di giustificare con ragioni filosofiche più forti. Queste regole dunque, contributo dell'Italia, impedirono che la poesia si estinguesse in Francia durante il periodo classico; e di ciò notevole prova si ha nel fatto che solo quando il razionalismo del secolo XVII e XVIII cedette, la letteratura francese potè svincolarsi dalle pastoie delle regole del Rinascimento. Il cartesianismo o almeno lo spirito razionalistico umanizzò queste regole e le impose al resto d'Europa. Ma, quantunque ridotte alla quintessenza, esse persistettero artificialmente e contennero lo slancio dell'immaginazione francese, per oltre un secolo.

---

(1) A. Conti, *Prose e Poesie*, 1756, II, p. CXX, citato dal Croce, *Estetica*, p. 211. Cf. La Motte-Houdar, *Reflexions sur la Critique* (1716) in *Oeuvres*, 1754, III, 161 e segg.

PARTE TERZA

La Critica letteraria in Inghilterra.

CAPITOLO I.

L'EVOLUZIONE DELLA CRITICA INGLESE DALL'ASCHAM AL MILTON.

La critica letteraria inglese non fu, nel periodo elisabettiano, nè così efficace, nè così abbondante e varia come la critica contemporanea italiana e francese. Forse si penserà che questo fatto non è capace di troppo commuovere l'interesse o il patriottismo di gente che parli l'inglese; pure al più notevole monumento critico di quest'epoca, la *Defence of Poesy* del Sidney, ha accennato con poco riguardo l'ultimo storico della poesia inglese. L'interesse e l'importanza della critica del tempo di Elisabetta devono quindi avere natura storica, e prendere due direzioni diverse. Da un lato lo studio della letteratura di questo periodo dimostrerà non solo che nella Rinascenza vi fu un corpo più o meno completo di dottrine critiche, ma anche che in questa creazione o eredità della Rinascenza gli inglesi ebbero tanta parte quanto i loro vicini del Continente; e dall'altro, si può dire che questo studio ha un interesse per sè, facendo intendere lo sviluppo del classicismo in Inghilterra, e dimostrando che l'ideale neo-classico era cominciato a formarsi, prima che si facesse sentire l'influsso francese. Ma in niun caso gli inizi della critica inglese si potrebbero considerare del tutto separati dalle dottrine critiche della Rinascenza;

e il loro studio perderebbe di importanza e di chiarezza, qualora si astraesse dalla letteratura critica francese e specialmente dall'italiana (1).

Lo sviluppo della critica inglese nei secoli XVI e XVII passò per tre o quattro stadi più o meno distinti. Il primo, caratterizzato dallo studio puramente rettorico della letteratura, può dirsi cominci coll'*Arte or Crafte of Rhetoryke*, un manuale per giovani studiosi, che il Coxe compilò verso il 1524, valendosi sopratutto — come ha avvertito il Dr. Carpenter di Chicago — di uno dei trattati rettorici di Melanchthon (2). Seguì nel 1553 l'*Arte of Rhetorike* del Wilson, più ampia e certo più originale dell'opera del Coxe, e dal Warton detta « il primo libro o sistema critico nella lingua nostra ». Ma la figura più importante del periodo è Roger Ascham; il quale del sistema didattico esposto nello *Scholemaster,* scritto tra il 1563 e il 1568, tolse molto dall'amico Giovanni Sturm, l'umanista di Strassburg, e dal maestro Sir John Che-

---

(1) Dacchè questo volume fu pubblicato la prima volta, lo studio della critica del tempo di Elisabetta al lume della teoria italiana, ha fatto rapidi progressi. Tre importanti contributi sono apparsi in un anno: G. Gregory Smith, *Elizabethan Critical Essays*; Symmes, *Les Débuts de la Critique Dramatique en Angleterre jusqu'à la mort de Shakespeare* (cf. la recensione dello Smith nel *Journal of Comparative Literature*, 1903, I, 377 e segg.); e Saintsbury, *History of Criticism*, II (cf. la recensione mia nella *Nation* di New York, 15 gennaio 1903, e quella del Croce ne *La Critica*, 20 gennaio, 1904). A tutte tre le opere sono obbligato di leggiere giunte alla parte di questo libro che riguarda l'Inghilterra

(2) Ciò fu rilevato la prima volta nelle *Moderne Language Notes*, 1898, XIII, 293, e più ampiamente nell'introduzione del D. Carpenter alla pregevole ristampa del manuale del Coxe. Le teorie rettoriche di questo periodo aspettano ancora chi le studi ed illustri. L'introduzione del D. Carpenter ha gettato molta luce sui più importanti trattati rettorici sia dell'Inghilterra che del Continente; e il prof. Hale ha recentemente pubblicata una memoria sulle « Ideas of Rhetoric in the Sixteenth Century » nelle *Publications of the Modern Language Association of America*, 1903, XVIII, 424, che malauguratamente trascura i paralleli e le fonti continentali.

ke, che era stato professore di greco nell'università di Padova; ma la parte critica pare l'attingesse dai retori italiani (1). Ciò non ostante, non ostante gli obblighi così contratti verso gli umanisti d'Italia, l'Ascham tenne duro e inflessibile contro l'influenza che lo spirito romantico italiano esercitava sulle lettere del tempo. Studiando i principii della letteratura inglese bisogna aver sempre presente, che l'efficacia del Rinascimento italiano sul tempo di Elisabetta, prese due direzioni opposte. La poesia inglese si italianizzò o per lo meno cominciò a italianizzarsi colla pubblicazione della *Miscellany* del Tottel nel 1557; e da questo lato, dal lato cioè creativo della letteratura inglese, l'influenza italiana fu precipuamente romantica; ebbe invece carettere tutto contrario in quanto veniva dagli umanisti, che anche nel paese proprio avevano combattuto tutto ciò che non seguisse l'indirizzo classico. L'Ascham quindi per effetto della sua educazione umanistica, è non solo il primo letterato, ma anche il primo classicista inglese. La *Miscellany* del Tottel, che contiene i versi italianeggianti del Wyatt e del Surrey, segna un'interruzione nella storia letteraria d'Inghilterra nel secolo XVI, non dissimile da quella segnata in Francia dalla *Défence et illustration de la langue française*; il periodo anteriore alla sua pubblicazione è un periodo di preparazione umanistica ed ha una grande importanza nella storia della coltura inglese; ma i rapporti suoi coll'attività critica dell'epoca che seguì sono sfuggiti a tutti. L'opera degli umanisti inglesi e l'influsso degli umanisti continentali, che visitarono l'Inghilterra, come Enea Silvio Piccolomini, Polidoro Vergilio, Erasmo, Vives, Bucer e molti altri aspettano ancora

(1) Cf. ASCHAM, *Works*, II, 174-191.

chi li studi. Non è questo il luogo di discutere la storia generale dell'influenza italiana sulle lettere inglesi; tuttavia ricordiamo che tale influenza, spiegatasi prima sui dotti e poi su alcuni grandi prelati della Chiesa inglese individualmente, penetrò presto nelle università, forzò le porte della reggia, e finalmente si diffuse in tutto il popolo colto (1).

Nel suo primo stadio dunque la critica inglese si occupò esclusivamente di rettorica; per cui gli scrittori si trovarono la prima volta in grado di apprezzare la forma e lo stile come caratteri distintivi della letteratura; ed a ciò si deve se la prosa inglese ebbe uno stile proprio. Questo periodo può quindi essere paragonato agli stadi più avanzati dell'umanesimo italiano nel secolo XV, d'onde uscirono i modelli e i maestri dei primi retori inglesi. Gabriel Harvey, ciceroniano della scuola del Bembo, fu forse l'ultimo rappresentante loro.

Il secondo stadio della critica inglese — periodo di classificazione e sopratutto di studi metrici — comincia colle *Notes of Instruction concerning the making of Verse* del Gascoigne (2), pubblicate nel 1575 e evidentemente imitate dall'*Abrégé de l'Art Poétique françois* del Ronsard. Oltre a questo breve opuscolo, che è la prima opera di metrica inglese, il presente stadio conta anche l'*Arte of English Poesie* del Puttenham, la prima classificazione sistematica

---

(1) Il migliore studio sull'origine dell'influenza italiana è quello di Lewis Einstein, *The Italian Renaissance in England*, New York, 1902, specie il capitolo VIII (cf. la recensione del Farinelli in *Giornale Storico della lett. ital.*, 1904). L'importante bibliografia di Miss Scott, *Elizabethan Translations from the Italian* (nelle *Publications of the Modern Language Association of America*, voll. X, XI, XIII) non esaurisce punto l'argomento.

(2) Il *Reulis and Cautelis of Scottis Poesie* del re Giacomo VI di Scozia si fonda per larga parte sul trattato del Gascoigne.

di forme e soggetti poetici e di figure rettoriche; la *Bref Grammar* del Bullokar, il primo trattato sistematico di grammatica inglese; e le *Letters* dell'Harvey col *Discourse of English Poetrie* del Webbe, i due primi tentativi sistematici diretti a introdurre i metri classici nella poesia inglese. Questo periodo è caratterizzato dallo studio e dalla classificazione delle quistioni pratiche di lingua e di metrica; al qual lavoro cooperarono quelle medesime tendenze che l'Ascham si era provato di arrestare. Lo studio delle forme metriche, importato in Inghilterra dall'Italia, aiutò materialmente a perfezionare il lato esteriore della poesia inglese; e qualche cosa di simile risultò dagli sforzi immaturi suggeriti dalla scuola del Tolomei e diretti a introdurre nella pratica il verso quantitativo. Così i prosodisti italiani furono direttamente o indirettamente i maestri degli studiosi inglesi di quest'epoca.

L'opera caratteristica del terzo stadio — il periodo della critica filosofica ed apologetica — è la *Defence of Poesy* del Sidney, pubblicata postuma nel 1595, benchè scritta secondo ogni probabilità verso il 1583. Contemporaneamente videro la luce l'*Apologie of Poetrie* dell'Harington, la *Defence of Ryme* del Daniel e qualche altro trattato. Queste opere, come i titoli indicano, sono tutte difese o apologie; e l'occasione ond'ebbero origine furono gli attacchi dei Puritani alla poesia, specie alla poesia drammatica, e dei classicisti alla versificazione e alla rima inglese. Chiamati dalle esigenze del momento a difendere la poesia in genere, questi autori non compirono l'opera loro, accampando ragioni locali o passeggiere, ma esaminando proprio le ragioni fondamentali della critica e formulando dei principii, sui quali sarebbe fondata la poesia. In questa prova, consciamente o

inconsciamente essi cercarono aiuto ai critici d'Italia; e così cominciò in Inghilterra l'influenza della teoria poetica italiana. Quanto costoro dovessero agli italiani, si vedrà in certo modo nel corso del saggio; ma fa meraviglia che ciò non sia stato mai notato prima d'ora. Parlando della *Defence of Poesy* del Sidney, uno dei più autorevoli scrittori inglesi che abbiano trattato della Rinascenza, dice: « Di tanti italiani che avevano allora allora scritto della teoria poetica, io non ricordo alcuno che si possa dire abbia apprestato il materiale o suggerito il metodo di quest'apologia » (1). Al contrario, le dottrine discusse dal Sidney erano state esposte in modo affatto simile dagli italiani per oltre mezzo secolo; e senza esagerazione si può affermare che non v'è principio di qualche peso nella *Defence of Poesy* che non si possa ritrovare nelle Poetiche italiane. L'età quindi, di cui è principal rappresentante il Sidney, è il primo periodo dell'influenza dei critici d'Italia.

Il quarto stadio della critica inglese, del quale Ben Jonson è, per così dire, il genio tutelare, si estende alla prima metà del secolo XVII. Il periodo che lo precedette fu generalmente romantico nelle sue tendenze; quello del Jonson inclinò verso un classicismo rigido, benchè non mai servile. I contem-

---

(1) J. A. SYMONDS, *Sir Philip Sidney*, *p.* 157. Cf. l'introduzione del Cook all'edizione da lui curata della *Defence* del Sidney, p. XXVII. Il SAINTSBURY (*History of Criticism* II, 171, n. 1), pur tenendo una via di mezzo, in generale sembra segua le conclusioni date *infra*, pp. 265-266. Le opere del Sidney non passarono inavvertite fuori dell'Inghilterra; l'*Arcadia* fu popolare in Francia, in Olanda e altrove (Cf. H. KOERTING, *Gesch. des franz. Romans im XVII Iahrh.*, 1886, I, 186; JONCKBLOET, *Geschiedenis der nederlandsche Letterkunde*, Groningen, 1889, III, p. 125); e un trattato critico del poeta olandese Rodenburg, *Eglentiers Poëtens Borst-weringh* (1619) non è per lunghi tratti che una traduzione letterale della *Defence of Poesy* (JONCKBLOET, op. cit., III, 200 e segg.).

poranei del Sidney avevano studiata la teoria generale della poesia, non allo scopo di dettar regole o dommi di critica, ma sopratutto per difendere l'arte poetica e intenderne i principii fondamentali. Lo spirito dell'epoca era lo spirito, diciamolo, del Fracastoro; quello del Jonson fu, in una forma moderata, lo spirito dello Scaligero e del Castelvetro. Col Jonson lo studio dell'arte della poesia divenne una guida necessaria a creare; ed è quest'arte conscia di sè, guidata dalle regole della critica che distingue lui dai suoi predecessori. L'età che egli rappresenta è dunque il secondo periodo dell'influenza della critica italiana: influenza visibile anche in poemi critici come la *Session of the Poets* del Suckling e le *Great Assises holden in Parnassus,* ascritte al Wither, che si possono l'una e le altre riportare a quella classe di poesia critica, della quale sono tipo i *Ragguagli di Parnaso* del Boccalini (1).

Il quinto periodo, che comprende la seconda metà del secolo XVII, è caratterizzato dall'avvento dell'influsso francese e comincia colla lettera di Sir William Davenant al filosofo Hobbes e la risposta dell'Hobbes, ambedue premesse all'epopea *Gondibert* (1651). Queste lettere scritte mentre il Davenant e l'Hobbes erano a Parigi, offrono molti segni della nuova influenza,

---

(1) Cf. BELLONI, *Il Seicento*, p. 419 e segg.; FOFFANO, *Ricerche Letterarie*, p. 173 e segg. Il *Laurel de Apolo* di Lope de Vega e il *Viage del Parnaso* del Cervantes, in Ispagna, appartengono alla stessa categoria di poemi. Un'altra forma di attività critica, praticata in questo tempo in Italia nelle opere del Lancillotti, del Tassoni e di altri — la difesa della letteratura moderna contro le pretese delle lettere antiche (cf. BELLONI, op. cit., p. 421 e segg.) —, in Inghilterra è rappresentata dall'*Apology or Declaration of the Power and Providence of God in the Government of the World* di Giorgio Hakewill (London, 1627). Questi scrittori precorrono l'opera famosa del Perrault e del Fontenelle, del Wotton e del Bentley, a secolo più avanzato.

benchè non ancora completamente sviluppata — lo spirito razionalista, il classicismo rigoroso, l'arte ristretta all'imitazione della natura, la natura medesima limitata alla vita della città e della corte, l'immaginazione ridotta a ciò che si chiama « wit ». Questo senso specializzato della parola « wit » è caratteristico della nuova epoca. Al tempo di Elisabetta si usò il termine nel senso generale di intelligenza, — « wit », la facoltà intellettiva, come opposta a « will », la facoltà volitiva; dai neo-classicisti fu adoperato alcune volte a rappresentare, in un senso ristretto, l'immaginazione (1), più spesso a designare ciò che noi chiameremmo fantasia (2) o anche semplicemente proprietà dell'espressione poetica (3); ma, qualunque ne fosse l'uso particolare, venne sempre considerato come dell'essenza dell'arte poetica (4).

Dove questo spirito nuovo si trova espresso nella maniera più caratteristica, è nella prefazione, che l'Hobbes premise alla sua traduzione dell'*Iliade* e dell' *Odissea* (5); in essa si notano dappertutto nuovi termini, nuovi metodi di adattare le idee generali alle opere individuali, nuovi criteri di gusto. Quando

---

(1) Cf. DRYDEN, ded. dell'*Annus Mirabilis*.

(2) ADDISON, *Spectator*, n.° 62.

(3) DRYDEN, pref. allo *State of Innocence*.

(4) Quest'uso della parola probabilmente derivò dal francese *esprit*, che a volta sua deve la propria origine all'italiano *ingegno*, venuto in voga nel Seicento. Per la storia del termine, cf. CROCE, *Estetica*, p. 193 e segg.; sull'uso suo nella critica inglese, cf. W. J. COURTHOPE, *Life of Alexander Pope*, London, 1889, p. 51 e segg. (pubb. tra le *Works* del Pope, vol. V). Nel terzo volume della *History of English Poetry*, venuto da poco in luce, il Courthope pel primo discute filosoficamente dell'origine e dell'influenza del « wit » nella critica inglese. Uno schizzo altamente suggestivo dell'attività critica di questo periodo si può trovare nell'*Introduction to literary Criticism* del Gayley e dello Scott, pp.383-406

(5) HOBBES, *English Works*, ed. Molesworth, London, 1844, X, III e segg.

sentiamo che « vi sono molti uomini chiamati *critics* e *wits* (cioè, *beaux esprits*) e *virtuosi*, che hanno l'abitudine di censurare i poeti », comprendiamo che la critica in Inghilterra ha alla fine anch'essa i suoi avvocati di professione. Quando leggiamo che « generalmente si ritiene l'elevazione della fantasia (fancy) essere il maggior pregio della poesia eroica; ed è così, se *discrezione* (discretion) la governa; poichè gli uomini in generale sentono ed ammirano la *fantasia* (fancy), più che il *giudizio* (judgment) o la *ragione* (reason) o la memoria o alcun'altra facoltà intellettuale; e, a causa della sua piacevolezza, ad essa soltanto dànno il nome di *ingegno* (wit), non riguardando la *ragione* e il *giudizio* che come un pesante trattenimento; chè nella *fantasia* sta la *sublimità* (sublimity) del poeta, cioè quel *furore poetico* (poetical fury) che i lettori per la più parte dimandano » — allora a nessuno sfugge che nuovi criteri si sono aggiunti agli antichi e qui fusi con essi, benchè sia ancor lontano il tempo in cui Alessandro Pope, seguendo l'esempio del Boileau, farà della *ragione* (reason) e dell'*ingegno* (wit) una cosa sola (1). Il Cowley, il Denham, il Roscommon ed altri professano su per giù le stesse idee; ma il grande rappresentante di questo periodo, votato tutto al perfezionamento della teoria e del metodo critico, resta il poeta Dryden, in parte discepolo del Davenant; chè nell'*Essay of dramatic Poesy* (1668) sono visibili tutte le nuove dottrine filtrate nella critica inglese dall'Italia, dalla Spagna, e specialmente dalla Francia.

---

(1) « Tutto ciò che è veramente buon senso (good sense), dice il Pope, facendo eco al Boileau, deve essere stato senso comune (common sense) in ogni tempo; e quel che noi chiamiamo dottrina (learning) non è che la conoscenza del senno (knowledge of the sense) dei nostri predecessori » (*Works*, I, 9).

Di queste nuove idee e del quinto stadio della critica inglese in cui esse apparvero la prima volta, il nostro saggio non si occupa. La storia della critica letteraria inglese non andrà oltre il 1650, quando l'influenza della Francia subentrò a quella dell'Italia. Questa parte tratta specialmente dei due grandi periodi dell'influenza italiana — quelli del Sidney e di Ben Jonson: figure centrali e nomi che, come il Dryden, il Pope e Samuel Johnson, rappresentano epoche distinte ed importanti nella storia della critica letteraria.

CAPITOLO II.

TEORIA GENERALE DELLA POESIA AL TEMPO DI ELISABETTA.

Coloro i quali conoscono sia anche superficialmente la critica italiana della Rinascenza, troveranno che la storia della teoria poetica del tempo di Elisabetta non è che una ripetizione della prima. In Inghilterra come in Francia, la critica di questo periodo ebbe carattere più pratico che in Italia; ma delle medesime quistioni tecniche non è difficile trovare qualche prototipo o almeno qualche equivalente fra gli italiani; onde segue che i primi quattro stadi della critica inglese non offrono grande novità o originalità; e il loro studio serve sopratutto a mettere in chiaro la graduale applicazione delle idee della Rinascenza alla letteratura inglese.

Gli scrittori del primo stadio, come è da aspettarsi, non si occuparono se non poco della teoria poetica, limitandosi a ripetere qua e là i luoghi comuni che trovavano nei retori italiani. Il Wilson nel terzo libro della *Rhetoric* (1553), espone la dottrina della poesia allegorica, che in Italia aveva avuto voga sin dal tempo del Petrarca e del Boccaccio, e che, più d'ogni altra, caratterizzò la teoria critica dell'Inghilterra all'epoca di Elisabetta. A sentire il Wilson, i poeti antichi non sciuparono il loro tempo a inventare favole insignificanti, ma si servirono della

finzione solo come di una cornice a inquadrare il contenuto etico, filosofico, scientifico o storico; i patimenti di Ulisse, per esempio, non avevano altro scopo che quello di offrirci una pittura viva della miseria dell'uomo in questa vita. I poeti infatti sono dei savi, legislatori spirituali, riformatori che vogliono disperdere l'errore, e, in quest'opera, o che temano di riprendere il male apertamente, o che dubitino della convenienza e dell'efficacia di simile franchezza presso il popolo ignorante, nascondono il vero sotto il velo di favole belle e meravigliose. Questa teoria dell'arte poetica, uno dei luoghi comuni del tempo, può dirsi sia la grande eredità che il Medio Evo legò alla critica del Rinascimento.

Gli scrittori del secondo stadio in molti casi si occuparono troppo di quistioni di metrica e di altre materie pratiche, perchè trovassero il tempo da dedicare a una teoria astratta dell'arte poetica. Un lungo periodo di studi rettorici e metrici aveva contribuito a una concezione rettorica e tecnica dell'ufficio della poesia, quale è opportunamente esemplificato nel sonetto premesso alla breve opera del re Giacomo sulla poesia scozzese (1). Il poeta, vi si dice, è perfetto quando ha l'arte delle figure rettoriche, ingegno svegliato, facile uso di parole proprie e vigorose e buona memoria: un'enumerazione di qualità, ognun lo vede, puramente esteriori, dimenticatene altre indispensabili al poeta, come immaginazione, sensibilità e conoscenza della natura e della vita umana.

Nel *Discourse of English Poetrie* del Webbe (1586), l'oggetto della poesia è concepito in un modo che è la conseguenza logica della teoria allegorica, e che

(1) Haslewood, II, 103.

fu quindi adottato da quasi tutti gli scrittori del Rinascimento. Il poeta ammaestra, mediante la verità allegorica nascosta sotto le belle favole da lui inventate; ma suo primo dovere è di rendere queste favole veramente piacevoli; o il lettore sentirà fin da principio repugnanza a leggerle. Però la poesia è una specie di istruzione dilettevole: essa piace e giova ad un tempo; ma prima di tutto deve dilettare « perchè il vero essere, il principal carattere della poesia per la maggior parte fu sempre di dilettare gli uditori o lettori » (1). Il poeta vuole l'uomo completamente felice; e coi suoi dolci allettamenti alla virtù, coi suoi efficaci consigli contro il vizio, consegue il fine propostosi non aspramente o tirannicamente, ma, si può dire, con amabile autorità (2). Sin dagl'inizi della società umana la poesia è stata il mezzo di dirozzare gli uomini, di tirarli dalla barbarie alla civiltà e alla virtù. All'obiezione che quest'arte, o piuttosto questa, per l'origine divina della sua ispirazione, più che arte, è servita di pretesto a esprimere in forma seducente oscenità e bestemmie, il Webbe dà tre risposte. 1.° La poesia deve essere moralizzata, cioè letta allegoricamente. Le *Metamorfosi* di Ovidio, per esempio, intese così diverranno una fonte di insegnamenti morali; e di fatto l'Harington pochi anni più tardi ne spiega a parte a parte il significato allegorico (3). Questa fu una tradizione ben ferma e veramente un'occupazione favorita del Medio Evo; e l'*Ovide moralisé*, un lungo poema di Chrétien Le Gouais, scritto verso il principio del secolo XIV, e l'ugualmente lungo co-

(1) HASLEWOOD, II, 28.
(2) *Ibid.*, II, 42.
(3) *Ibid.*, II, 128.

mento ovidiano di Pierre Berçuire, sopravvivono esempi tipici di tal pratica (1). 2.° La pittura del vizio, che si può trovare nei poeti, è diretta non ad allettare il lettore perchè l'imiti, sibbene a dissuadere gli uomini sensibili dal fare altrettanto, col mostrare il danno che segue inevitabilmente dal male. 3.° L'oscenità non è punto connessa di natura sua all'arte poetica; è all'abuso della poesia e non alla poesia stessa che va attribuito questo difetto.

Un'idea ancora più alta dell'ufficio del poeta è nell'*Arte of English Poesie* del Puttenham (1589). L'autore ci informa che aveva vissuto alle corti di Francia, d'Italia e di Spagna e che conosceva le lingue di questi e di altri paesi; e l'effetto dei suoi viaggi e dei suoi studi è abbastanza visibile nella sua teoria generale della poesia. La concezione che egli ha del poeta è fondata direttamente su quella dello Scaligero. Poesia, nella forma più nobile, è arte di « fare » o di creare; e in questo senso il poeta è un creatore uguale a Dio, tirando un mondo dal nulla; in un altro senso, la poesia è arte di imitazione, in quanto presenta una pittura esatta e viva di qualsiasi oggetto le venga posto innanzi; in ambedue i casi, non toccherà la perfezione, se non sostenuta da un istinto divino o da una grande eccellenza di natura o da una vasta osservazione ed esperienza del mondo, o veramente da tutte queste qualità insieme; ma sia qual si voglia la fonte della sua ispirazione, essa è sempre degna di studio e di lode e quelli, che ne fanno, meritano di essere preposti ed onorati sopra tutti gli altri artefici scientifici o meccanici (2). I poeti furono i primi sacerdoti, pro-

---

(1) *Hist. litt. de la France*, XXIX. 502-525.
(2) PUTTENHAM, p. 19 e segg.

feti e legislatori del mondo, i primi filosofi, scienziati, oratori, storici e musici; i più grandi uomini li hanno sin dal principio avuti in grandissima stima; e la nobiltà, antichità ed universalità della loro arte ne prova l'eccellenza e il pregio. Con tale una storia e di tale natura, sarebbe sacrilegio avvilire la poesia o adoperarla intorno a soggetto indegno o per un fine ignobile; però i suoi principali temi dovrebbero essere l'onore e la gloria degli Dei, imprese valorose di nobili principi e di grandi guerrieri, la lode della virtù e il biasimo del vizio, l'istruzione morale o scientifica, e finalmente quanto può valere di « conforto all'umanità in tutte le sofferenze e le cure di questa vita transitoria », o anche di svago soltanto (1).

A ciò riducesi la teoria poetica della critica inglese del secondo stadio (2). Tuttavia fu in questo medesimo tempo che si preparò il terzo periodo o periodo apologetico, a causa degli attacchi dei Puritani contro la poesia e specialmente contro il dramma. Tipo di questi attacchi può essere, come il più celebre, la *Schoole of abuse*, del Gosson (1579); la quale, a parte l'ampollosità e l'esagerazione dell'invettiva, poggia su principii giusti e offre più d'un segno di uno spirito non del tutto volgare. Il Gosson era un riformatore morale, un idealista, il quale ricordava con rimpianto « la vecchia disciplina dell'Inghilterra », e la paragonava collo spirito dei suoi tempi, quando pareva che gli inglesi facessero « a gara coi greci per la ghiottoneria, cogli italiani per la dissolutezza, cogli spagnuoli per l'orgoglio, coi francesi per l'abitudine

---

(1) PUTTENHAM, p. 39.

(2) Il Symmes (op. cit., p. 25) ha richiamata l'attenzione sul fatto che una larga parte della poetica del Rinascimento era già accessibile ai lettori inglesi nella traduzione (1570) della *Nobilitas literata* di Giovanni Sturm.

della truffa e coi tedeschi per la mania del cioncare » (1); le prove caratteristiche di questa degradazione ed effeminatezza di costumi le vide nella poesia e nel dramma; onde il fiero assalto contro l'una e l'altro. Egli dice e ripete chiaramente che intento suo non è di bandire la poesia o di condannare la musica o di privare di una innocua ricreazione il genere umano, ma solo di togliere gli abusi (2); quindi loda le opere che hanno scopo ed efficacia veramente morale, e stabilisce il retto uso e i temi degni di poesia, quasi alla medesima maniera che il Puttenham alcuni anni più tardi (3). Ma, come Platone centinaia di anni prima e un egregio critico francese or non ha molto, afferma che l'arte porta in sè i germi del proprio disfacimento: disfacimento che, stando a quel ch'ei dice, avrebbe avuto già luogo nella poesia inglese del suo tempo. L'armonia e gli altri ornamenti del verso, che hanno per compito di rendere più piacevole e meno difficile, meno ardua la dottrina morale, nelle mani dei suoi contemporanei eran divenuti nulla più che una veste seducente a covrire oscenità e bestemmie.

Nella prima delle repliche al Gosson, la *Defence of poetry, musick and stage plays* del Lodge, scritta prima dei trattati e del Webbe e del Puttenham, si riaffacciano i vecchi principii di interpetrazione allegorica e morale, — principii che a noi possono sembrare vieti, ma che alla critica inglese di quel tempo parvero universali. La poesia fu fattore, nei tempi primitivi, di civiltà, e quindi in poi, in ogni tempo, di morale; se v'ha dei casi in cui i poeti

---

(1) Gosson, p. 34.
(2) *Ibid.*, p. 65.
(3) *Ibid.*, pp. 25, 40.

hanno sbagliato, da sbagli e gravi non sono andati immuni neanche i filosofi, compreso Platone (1); la poesia è un dono celeste e non deve essere condannata che quando la si volge a male e la si avvilisce nel fango. Ma il Lodge non avvertì che in fondo egli era d'accordo coi suoi avversari, come veramente nel periodo elisabettiano eran tutti, e quelli che combattevano e quelli che difendevano la poesia; d'ambedue i lati si ammetteva che non la poesia, ma l'abuso che se ne faceva, fosse da censurare; e la differenza principale era in ciò che gli uni insistevano quasi esclusivamente sulla perfezione ideale dell'arte poetica, mentre gli altri battevano sull'avvilimento, nel quale era caduta. Agitò la quistione da un doppio punto di vista l'autore di un'opera, licenziata alle stampe nel gennaio 1600, e che pretendeva di essere « un elogio della vera poesia e un biasimo di tutti i poeti osceni, ribaldi e paganeggianti » (2). Questo movimento puritano contro il paganizzarsi della poesia è analogo a quello destato dal Concilio di Trento nei paesi cattolici.

La teoria poetica nella critica inglese del secondo stadio fu in sostanza oraziana, con quelle giunte e modificazioni che la prima Rinascenza aveva ereditate dal Medio Evo. I canoni aristotelici non erano entrati ancora a far parte della critica inglese; il Webbe ricorda quanto scrive Aristotile, che Empedocle, non avendo niente di comune con Omero oltre il verso, era un filosofo naturale piuttosto che un poeta (3); ma questa ed altre simili allusioni sono incidentali e sporadiche. L'aristotelismo in Inghilterra fu la conseguenza diretta dell'influsso dei cri-

(1) LODGE, *Defence (Shakespeare Soc. Publ.)*, p. 6.
(2) ARBER, *Transcript of the Stat. Reg.*, III, 154.
(3) HASLEWOOD, II, 28.

tici italiani; e colui il quale portò questo nuovo influsso nelle lettere inglesi si chiama Sir Philip Sidney. La *Defence of Poesy* è un vero compendio della critica italiana del tempo della Rinascenza; ed è a tal punto impregnata di questo spirito che nessuna altra opera italiana, francese o inglese si può dire offra un concetto così completo e così nobile del temperamento e dei principii della critica della Rinascenza. Per la teoria generale della poesia le fonti da cui il Sidney attinse sono i trattati critici del Minturno (1) e dello Scaligero (2); ciò nondimeno, pur mancando di idee o espressioni nuove, l'opera può pretendere al vanto di originale per l'unità del disegno, per lo spirito onde s'informa e per l'adattamento alle circostanze. A che grado di eloquenza e di forza assurga è cosa che difficilmente si potrà vedere da una breve esposizione fatta per sommi capi; questa per altro — e ciò non importa meno agli occhi nostri — basterà a dimostrare quanto debba alla critica italiana.

In tutto quel che ha rapporto all'antichità, universalità e primato della poesia, è evidente che il Sidney segue il Minturno. La poesia, primo lume contro l'ignoranza, precorse ogni altra arte o scienza; i primi filosofi e storici furono poeti; e opere somme come i *Salmi* di Davide e i *Dialoghi* di Platone in realtà non sono che dei poemi. Dai greci e dai romani il poeta era riguardato come un savio o profeta; e niuna nazione per quanto primitiva o barbara è sta-

(1) Una prova, quando pur fosse necessaria, che il Sidney conobbe le opere del Minturno è l'elenco di poeti (*Defence*, pp. 2, 3) da lui copiato nel *De Poeta*, pp. 14, 15.

(2) La *Poetica* dello Scaligero è specificamente ricordata e citata dal Sidney quattro o cinque volte; ma queste citazioni sono lungi dal dire quanto gli dovesse.

ta senza poeti o ha mancato di ricevere diletto ed istruzione dalla poesia (1).

Ma prima di andare oltre a difendere un'arte così antica ed universale, occorre definirla; e la definizione, che il Sidney ne dà, s'accorda sostanzialmente con ciò che può essere caratterizzato come l'aristotelismo della Rinascenza. « La poesia, dice il Sidney (2), è arte di imitazione, perchè così la chiama Aristotile, quando adopera la parola μίμησις, cioè una rappresentazione, una contraffazione o viva figurazione; per parlare metaforicamente, una pittura parlante (3), fatta allo scopo di insegnare e dilettare » (4). La poesia quindi è un'arte di imitazione e non semplicemente l'arte di far versi; perchè, quantunque i più dei poeti abbiano trovato opportuno di mettere le loro invenzioni poetiche in versi, i versi non sono se non una veste o un ornamento della poesia e non una delle sue cause o dei suoi elementi essenziali (5); « uno può esser poeta senza far versi, dice il Sidney, e versificatore senza far poesia » (6). Il linguaggio e la ragione sono le proprietà che distinguono l'uomo dal bruto; e tutto ciò che contribuisce a rendere perfetto ed elegante il linguaggio merita lode. Oltre ad avere un valore mnemonico, il verso è la veste più conveniente della poesia, es-

---

(1) *Defence*, p. 2 e segg.; cf. MINTURNO, *De Poeta*, pp. 9, 13.

(2) *Defence*, p. 9.

(3) Quest'antica frase era divenuta, come si è visto, un luogo comune nella Rinascenza. Cf., per esempio, DOLCE, *Osservazioni*, 1560, p. 189; VAUQUELIN, *Art poët.*, I, 226; CAMOENS, *Lusiad.*, VII, 76.

(4) La classificazione dei poeti, il Sidney (*Defence*, p. 9) la prese dallo Scaligero (*Poetica*, I, 3).

(5) *Defence*, p. 11. Cf. CASTELVETRO, *Poetica*, p. 23, 190.

(6) *Defence*, p. 33. Cf. RONSARD, *Oeuvres*, III, 19; VII, 310; e SHELLEY, *Defence of Poetry*, p. 9: « La distinzione tra poeti e prosatori è uno sbaglio volgare ».

sendo più magnifico e sostenuto, non familiare e negletto; ma con tutti i suoi meriti, non è esso che costituisce l'essenza della poesia; la quale sta nel fingere esempi notevoli di vizi e di virtù e nell'istruire piacevolmente.

Quanto all'oggetto o funzione della poesia, il Sidney va d'accordo collo Scaligero; il fine della poesia è di insegnare nella maniera più piacevole una importante verità morale; o, in una parola, di insegnare con diletto (1). Non l'istruzione o il diletto, come aveva scritto Orazio; ma l'istruzione impartita con diletto; ed in questo doppio ufficio sta non solo il fine, ma anche il vero essere della poesia. Scopo di tutte le arti o scienze è di sollevare la vita umana alle più sublimi altezze della perfezione; e sotto questo rapporto esse sono tutte ancelle della scienza sovrana o architettonica, il cui fine è di bene operare e non di ben conoscere soltanto (2). L'azione virtuosa quindi è lo scopo di ogni dottrina (3); e il Sidney si applica a provare che il poeta più che alcun altro lo consegue.

Questi sono i primi passi che il Sidney muove in difesa della poesia. L'antica controversia — antica anche ai giorni di Platone — tra poesia e filosofia vien ancora una volta riaperta; ed è la quistione così spesso dibattuta dagli italiani — a chi tocchi la palma, se al poeta, al filosofo o allo storico. Il pensiero del Sidney è che, mentre il filosofo insegna solo mediante precetti e lo storico solo mediante esempi, il poeta guida più facilmente degli altri alla

---

(1) *Defence*, pp. 47, 51. Cf. SCALIGERO, *Poet.*, I, 1 e VII, I, 2: « Poetae finem esse, docere cum delectatione ».

(2) ARISTOTILE, *Etica*, I, 1; CICERONE, *De Offic.*, I, 7.

(3) Questo fu l'atteggiamento ordinario degli umanisti; cf. WOODWARD, *Vittorino da Feltre*, p. 182 e segg.

virtù, perchè insegna e con esempi e con precetti. Il filosofo insegna la virtù, mostrando ciò che è virtù e ciò che è vizio, mettendoti innanzi in una forma negletta e in uno stile non chiaro nè bello, la regola nuda e cruda (1). Lo storico insegna la virtù, rievocando l'esperienza delle età scorse; ma, essendo obbligato a ciò che è realmente accaduto, cioè alla verità particolare e non alla ragione generale delle cose, l'esempio, che ritrae, non inferisce alcuna conseguenza necessaria. Il poeta solo adempie a questo duplice officio. Ciò che il filosofo dice dovrebbe farsi, dal poeta è dipinto coi più vivi colori in alcuno che l'abbia già fatto, unendo così la nozione generale al caso particolare; il filosofo inoltre ammaestra solo i dotti; il poeta ammaestra tutti, ed è, secondo la frase di Plutarco, « il vero filosofo popolare » (2); poichè mentre pare non voglia che dilettare, muove gli uomini alla virtù, a loro insaputa. Ma anche se il filosofo superasse il poeta nell'insegnare, non potrebbe mai muovere i suoi lettori come il poeta può, e questo importa più dell'insegnamento: che gioverebbe insegnare la virtù, se il discepolo non si muovesse ad operare e a compiere ciò che gli si è insegnato? (3). Dall'altro lato, lo storico tratta di casi particolari di vizi e di virtù, così alla rinfusa che il lettore non si raccapezza sull'esempio da imitare; il poeta invece inventa una storia verosimile; e, proponendo esempi perfetti di virtù e di vizi all'imitazione degli uomini, fa felice la virtù e infelice il vizio, come la storia non può che di rado.

---

(1) Cf. DANIELLO, p. 19; MINTURNO, *De Poeta*, p. 39.

(2) *Defence*, p. 18.

(3) *Ibid.*, p. 22. Cf. MINTURNO, *De Poeta*, p. 106; VARCHI, *Lezzioni*, p. 576.

La poesia quindi guida alla virtù, fine di tutto il sapere, meglio che alcuna altra arte o scienza; epperò merita la palma, come la più alta e la più nobile forma della sapienza umana (1).

La base, sulla quale il Sidney distingue tra poeta e storico, è il celebre passo dove Aristotile spiega perchè la poesia è più filosofica e più elevata della storia (2). Il poeta imita non il particolare, ma l'universale — ciò che potrebbe e dovrebbe essere, non ciò che è o è stato. Ma il Sidney nell'affermare questo principio segue il Minturno (3) e lo Scaligero (4); e va più lontano di quel che probabilmente Aristotile sarebbe andato. Tutte le arti hanno per principale oggetto le opere della natura, e seguono questa come gli attori seguono le linee del dramma che rappresentano; il solo poeta è libero e crea un'altra natura migliore di quella che la natura medesima saprebbe produrre. Perchè, andando di pari passo colla natura e non essendo costretto nei limiti di essa, ma solo nello zodiaco della propria immaginazione, egli di una natura di bronzo fa un mondo di oro; e in questo senso come creatore può essere paragonato a Dio (5). Dove potreste voi nella vita trovare un amico simile a Pilade, un eroe uguale a Orlando, e un uomo della perfezione di Enea?

Quindi il Sidney risponde alle varie obiezioni sollevate contro la poesia, e che egli, seguendo in parte

---

(1) Cioè, la più alta forma di sapienza *umana*, ché il Sidney, da filosofo cristiano qual era, metteva la religione rivelata fuori discussione.

(2) *Poet.*, IX, 1-4.

(3) *De Poeta*, p. 87 e segg.

(4) *Poet.*, I, 1.

(5) *Defence*, pp. 7, 8.

il Gosson e Cornelia Agrippa (1), in parte le proprie inclinazioni, riduce a quattro (2). 1.° Si oppone che un uomo può spendere il suo tempo in modo più utile che a leggere le fantasticherie dei poeti. Ma il fine di ogni dottrina non è di insegnare la virtù? E non si è dimostrato che la poesia riesce in questo compito meglio di tutte le altre arti o scienze? 2.° Si è chiamata la poesia madre di menzogne; ma il Sidney dimostra che essa, meno di ogni altra scienza, falsa i fatti; il poeta, non dando le sue invenzioni come cose avvenute e non affermando niente, non si può dire che mentisca (3). 3.° Si è detto la poesia essere nutrice di abusi; cioè, la poesia si serve a male dello spirito dell'uomo e l'avvilisce, volgendolo a trastulli e rendendolo fiacco ed effeminato. Ma il Sidney nota che è l'ingegno dell'uomo che usa male della poesia e non la poesia che usa male dell'ingegno dell'uomo; e, quanto a rendere gli uomini effeminati, questo appunto va a tutte le altre scienze più che alla poesia; la quale, descrivendo battaglie e lodando gli uomini valorosi, infiamma notevolmente di coraggio e di entusiasmo. 4.° I nemici della poesia osservano che Platone, uno dei più grandi filosofi, bandì i poeti dalla sua repubblica. Ma in realtà i *Dialoghi* di Platone sono essi medesimi una forma di poesia; ed è segno di ingratitudine nel più poetico dei filosofi, che insozzi la fontana dalla quale attinse (4). Ma il Sidney, benchè senta quanto profonde siano le accuse di Pla-

---

(1) *De van. et incert. scient.*, cap. V.

(2) *Defence*, p. 32 e segg.

(3) « In niun poeta si troverà menzogna pari all'opinione così diffusa che il mentire sia dell'essenza della poesia ». Cf. BOCCACCIO, *Gen. degli Dei*, p. 257 e segg.; e HASLEWOOD, II, 127.

(4) *Defence*, pp. 3, 41; cf. DANIELLO, p. 22.

tone contro la poesia, inclina a credere che fosse piuttosto contro il cattivo uso che i poeti contemporanei greci facevano della poesia, che Platone principalmente cavillava; i poeti sono difatti lodati nel *Ione,* e i più grandi uomini hanno protetta ed amata la poesia (1).

Nei dodici anni o quasi che passarono tra la composizione e la pubblicazione della *Defence of Poesy*, durante il qual tempo pare circolasse manoscritta, videro la luce numerose opere critiche; e non è poco quel che parecchie di esse debbono al libro del Sidney. Questo è specialmente il caso dell'*Apologie of Poetrie*, che Sir John Harington prepose alla sua traduzione dell'*Orlando Furioso* nel 1591. Il breve trattato contiene una difesa della poesia in generale e dell'*Orlando Furioso* in particolare ed anche della sua traduzione. La prima parte, che è la sola che ci riguardi qui, si fonda quasi tutta sulla *Defence of Poesy*. I fattori distintivi della poesia sono imitazione o invenzione e verso (2). L'Harington afferma non essere intenzione sua di cercare se scrittori di favole e di dialoghi in prosa, come Platone e Senofonte, siano o no poeti; e se Lucano, quantunque abbia scritto in versi, sia da considerare come storico piuttosto che come poeta (3); sicchè non discute se non l'imitazione o invenzione. Per lui la poesia è più una propedeutica alla teologia e alla filosofia che un'arte bella; tutto il sapere umano può

---

(1) Le opere dello Shakespeare e di altri poeti drammatici contemporanei abbondano di riflessioni sulla natura dell'arte poetica e simili, ma non è questo il luogo di prenderle ad esame. Per la teoria poetica dello Shakespeare, cf. HAMELIUS, *Was dachte Shakespeare über Poesie?* Brüssel, 1899.

(2) HASLEWOOD, II, 129.

(3) *Ibid*, II, 123.

essere riguardato dagli ortodossi cristiani come vano e superfluo; ma la poesia è uno dei mezzi più efficaci ad apparar la dottrina altissima della natura di Dio; e i poeti medesimi in realtà non sono che filosofi e teologi popolari. L'Harington prende quindi ad esame una per una le quattro accuse specifiche di Cornelio Agrippa, che la poesia è nutrice di menzogne, gioia dei matti, diffonditrice di errori pericolosi e seduttrice al libertinaggio; e vi risponde alla maniera del Sidney. Si discosta nondimeno dal Sidney, dando particolare importanza all'interpetrazione allegorica della letteratura di immaginazione. Questo elemento è ridotto a proporzioni minime nella *Defence of Poesy;* ma l'Harington accetta e discute minuziosamente la teoria medioevale dei tre sensi della poesia, il letterale, il morale e l'allegorico (1). Il colpo di grazia al metodo d'interpetrazione allegorica della letteratura venne dal Bacone; il quale, pur non asserendo che tutte le favole dei poeti sono finzioni vuote di senso, dichiara senza esitazione la favola essere stata scritta prima e l'esposizione escogitata dopo, mille volte più sovente che non accadesse di concepire prima la morale e poi di comporre la favola destinata a darle espressione (2).

Questo pensiero si legge nel secondo libro del *De augmentis scientiarum* (1605), dove il Bacone ha brevemente esposta la sua teoria poetica. Il suo punto di vista in fondo non differisce da quello del Sidney, solo che lo presenta in una forma più rigorosa e più logica. L'intelligenza umana comprende le tre facoltà della memoria, dell'immaginazione e

---

(1) HASLEWOOD, II, 127.
(2) BACON, *Works*, VI, 204-6.

della ragione, ciascuna delle quali è determinata a una delle tre branche dello scibile; la memoria alla storia, la ragione alla filosofia e l'immaginazione alla poesia (1). L'immaginazione, non essendo legata dalle leggi della materia, può unire ciò che la natura ha separato e separare ciò che la natura ha unito; epperò la poesia, se è tenuta alla misura delle parole, ha massima libertà nel resto; si può definirla una storia finta; e, per quanto riguarda la forma, può essere scritta in prosa o in versi. Essa sgorga dallo spirito umano, che non è contento del mondo reale; ed ha per iscopo di soddisfare la natural bramosia dell'uomo ad una grandezza, bontà e varietà più compiuta di quella che si può trovare nella natura delle cose. La poesia dunque inventa azioni e casi più grandi e più eroici di quelli della natura, epperò infervora alla magnanimità; inventa azioni più adatte ai meriti della virtù e del vizio, più giuste nella retribuzione, più in accordo colla provvidenza rivelata, epperò promuove la moralità; inventa azioni più varie e sorprendenti, epperò riempie di diletto. « E quindi si pensò anche che avesse alcunchè di divino, perchè solleva lo spirito dell'uomo, sottomettendo le apparenze delle cose ai desiderii di esso, laddove la ragione piega e curva lo spirito alla natura delle cose » (2). Per l'espressione degli affetti, delle passioni, vizi e costumi, il mondo deve più ai poeti che alle opere dei filosofi; e per lo spirito e l'eloquenza non meno che agli oratori e ai loro discorsi. Ed è per queste ragioni che in tempi rozzi, quando ogni altra scienza restava negletta, la poesia soltanto era coltivata ed ammirata.

---

(1) Per la storia di questa teoria, cf. *Anglia*, 1899, XXI, 273.
(2) *Works*, VI, 203.

Questo è puro idealismo di un tipo romantico; ma nelle sue osservazioni sull'allegoria il Bacone precorse lo sviluppo del classicismo; chè dal tempo di Ben Jonson il metodo di interpetrare allegoricamente la poesia non trovò più favore nella critica letteraria; e la ragione n'è ovvia: i critici allegorici riguardavano l'intreccio o la favola — e ciò fu molto in uso nella Rinascenza — non più che come uno strato dolce e piacevole destinato a covrire la benefica ma amara pillola della dottrina morale; i neo-classicisti, limitando il senso e l'applicazione della definizione della poesia di Aristotile come un'imitazione della vita, vedevano nella favola il mezzo di questa imitazione, e il più perfetto, a misura che diveniva un'immagine più vera e più minuta della vita umana. Nella critica quindi l'origine del classicismo è più o meno sincrona all'origine della teoria che la favola o intreccio è fine a se stesso.

Ciò spiega vagamente la mutazione avvenuta nello spirito della critica verso il principio del secolo XVII ed esemplificata negli scritti di Ben Jonson. La definizione che questi dà della poesia sostanzialmente non differisce da quella del Sidney, ma è più direttamente aristotelica: « Poeta è.... chi fa o inventa; l'arte sua è arte di imitare o inventare; egli ritrae la vita degli uomini con misura, numeri ed armonia conveniente; secondo Aristotile, dalla parola ποιεῖν, che significa fare o fingere. Però si chiama poeta non colui che scrive versi soltanto, ma colui che inventa e forma una favola e scrive di cose verosimili; poichè la favola è, per così dire, la forma e l'anima di un'opera poetica o poema » (1). La poesia e

(1) *Discoveries*, p. 73. La distinzione del Jonson tra poeta *(poeta)*, poema *(poema)* e poesia *(poesis)* fu derivata dallo Scaligero e dal Minturno. Cf. anche VARCHI, *Opere*, II, 681.

la pittura si accordano in ciò che ambedue sono arti imitative, ambedue adattano le loro invenzioni ad uso e servigio della natura, ed ambedue hanno per fine di istruire e di piacere; ma la poesia è una forma di arte più nobile della pittura, questa parlando sopratutto ai sensi e quella all'intelligenza (1). Così il concetto che il Jonson ha della sua arte è essenzialmente nobile; di tutte le arti è quella che sta più in alto per dignità ed importanza etica. Essa contiene quanto v'ha di meglio in filosofia, in teologia e nella scienza politica; e dove le altre minacciano e costringono, essa guida e persuade gli uomini alla virtù con soave diletto (2); ond'è che offre allo spirito una regola ed un esempio di vita onesta e felice nella società umana. Il Jonson legge questa concezione della poesia in Aristotile (3); ma in verità è agli italiani della Rinascenza e non allo Stagirita che simili dottrine appartengono.

Il Jonson attribuisce al poeta medesimo una dignità non minore di quella della sua professione. Ciò che fa il poeta non è solo la perfezione dello stile o del verso, ma piuttosto l'esatta conoscenza del vizio e della virtù, colla capacità di fare amare la seconda ed odiare il primo (4); e ciò è tanto vero che, ad essere buon poeta, occorre innanzi tutto di essere anche uomo dabbene (5). Questa teoria del carattere e dell'officio sacro del poeta l'abbiamo già vista in molti scrittori critici del secolo XVI; ma dove è esposta nella maniera più nobile è forse nell'edizione

---

(1) *Discoveries*, p. 49.
(2) *Ibid.*, p. 34.
(3) *Ibid.*, p. 74.
(4) *Ibid.*, p. 34.
(5) *Works*, I, 333.

originale in quarto dell'*Every man in his humour* del Jonson, in cui « il nome venerabile » del poeta viene così esaltato:

I can refell opinion, and approve
The state of poesy, such as it is,
Blessed, eternal, and most true divine:
Indeed, if you will look on poesy,
As she appears in many, poor and lame,
Patched up in remnants and old worn-out rags,
Half-starved for want of her peculiar food,
Sacred invention; then I must confirm
Both your conceit and censure of her merit:
But view her in her glorious ornaments,
Attired in the majesty of art,
Set high in spirit with the precious taste
Of sweet philosophy; and, which is most,
Crowned with the rich traditions of a soul,
That hates to have her dignity prophaned
With any relish of an earthly thought,
Oh then how proud a presence doth she bear!
Then is she like herself, fit to be seen
Of none but grave and consecrated eyes (1).

Anche il Milton parla di questo carattere sacro del poeta. La poesia è un dono da Dio concesso solo a pochi in ogni nazione (2); ma colui il quale vuole partecipare del dono dell'eloquenza deve prima di tutto essere virtuoso (3). Niuno potrà mai scrivere convenientemente di cose lodevoli, se egli medesimo non è un vero poema, se non ha in sè l'esperienza e la pratica di tutto ciò che è degno di encomio (4). I poeti sono i campioni della libertà e gli « strenui nemici del dispotismo » (5); ed hanno il potere di diffondere e di far germinare in un popolo i semi

(1) *Works*, I, 59, n.
(2) MILTON, *Prose Works*, II, 479.
(3) *Ibid.*, III, 100.
(4) *Ibid.*, III, 118.
(5) *Ibid.*, I, 241.

della virtù e della civiltà pubblica, di regolare gli affetti e di calmare le passioni disordinate dello spirito (1). La poesia descrive in un modo più « semplice, tenero e passionato » che le scienze logiche quanto passa pel cervello dell'uomo — tutto ciò che è santo e sublime in religione, tutto ciò che in virtù è amabile e grave. Così col piacere e colla forza dell'esempio coloro i quali altrimenti fuggirebbero la virtù, imparano invece ad amarla.

---

(1) *Prose Works*, II, 479.

CAPITOLO III.

Teoria della poesia drammatica ed eroica.

La critica drammatica in Inghilterra cominciò con Sir Philip Sidney. Accenni fortuiti al dramma non mancano negli scrittori critici anteriori alla *Defence of Poesy;* ma spetta al Sidney il merito di avere pel primo formulati, in maniera più o meno sistematica, i principii generali dell'arte drammatica. Questi principii, occorre appena dirlo, sono quelli stessi che per un mezzo secolo o più, erano stati discussi e modificati in Italia e in Francia, e la cui sorgente prima è la *Poetica* di Aristotile.

L'Inghilterra, come la Francia, mantenne sul principio del secolo XVI la doppia tradizione della diffidenza ecclesiastica e dell'interpetrazione morale. La Riforma favorì la causa dell'ultima, nello giustificare lo sviluppo del dramma; e gli *Scripta anglicana* di Martin Bucer contengono una parte, *De ludis honestis*, scritta verso il 1551, in cui questa dottrina è pienamente lumeggiata (1).

La Rinascenza portò in Inghilterra tanto i modelli classici, sotto forma di traduzioni dalla letteratura drammatica dell'antica Roma e dell'Italia moderna,

---

(1) Symmes, op. cit., p. 30 e segg. Questo riformatore tedesco aveva accettata la cattedra di teologia a Cambridge nel 1549.

quanto la teoria classica, sotto forma di traduzioni dalle opere degli umanisti italiani, francesi, tedeschi e spagnuoli (1). Il gran teatro del tempo di Elisabetta non andò del tutto immune dall'influenza degli esempi antichi e stranieri; ma sino a Ben Jonson rimase affatto estraneo alla teoria neo-classica; la critica al contrario concentrò per lo più la sua attenzione sui teorici italiani e non badò punto alla pratica dei poeti drammatici contemporanei. Il Puritanismo, alla fine del secolo XVI, risuscitò le diffidenze ecclesiastiche contro il teatro; e avanzi medioevali si possono scorgere anche nel secolo XVII nell'interpetrazione e la critica popolare allora invalsa. Di queste ha fatto oggetto di studio il Symmes nell'eccellente monografia citata; noi possiamo passarle qui sotto silenzio, perchè non concernono il fatto capitale che la poetica del Rinascimento era divenuta, fin dal tempo del Sidney, dominante nella teoria drammatica inglese.

La critica drammatica nell'età elisabettiana fu così, quasi dai primi passi, aristotelica e classica insieme; e tale restò per due secoli. Il sorgere del dramma elisabettiano coincide quasi colla composizione della *Defence of Poesy*, e la sua decadenza colle *Discoveries* del Jonson. Nondimeno in tutto questo periodo, non si ebbe mai un'esposizione letteraria del dramma romantico. Il grande dramma spagnuolo ebbe i suoi campioni e difensori critici, quello elisabettiano

(1) Il Symmes ha esagerata di molto l'influenza di alcune di queste traduzioni; ma parecchie di esse hanno un'importanza indiscutibile. L'opera recente di E. K. CHAMBERS, *The mediaeval stage*, Oxford, 1903, ha gettata molta luce sullo sviluppo del dramma indigeno in Inghilterra. Per l'influenza di Seneca dovrebbe consultarsi l'eccellente monografia del CUNLIFFE, *The influence of Seneca on elizabethan tragedy*, London, 1893.

non ne ebbe alcuno; si trovò forse più spiccio ripetere le dottrine degli altri, che di compilare i principii di una nuova forma drammatica.

Niente di straordinario, per altro, che la produzione letteraria non sia conforme alla teoria estetica di un periodo o viceversa; il nesso fra le due non è più intimo che fra la teoria e la pratica di un medesimo individuo. Nè la vera ragione dei rapporti fra dramma e critica in questo periodo può stare in una innata avversione al classicismo nel genio della razza inglese; chè un secolo più tardi l'Inghilterra accolse intero il codice classico; la spiegazione ce la fornisce la natura di quell'uditorio, quel numeroso uditorio così vivamente descritto dal Taine « vulgaire, bruyant, grossier, superstitieux », composto di ogni classe e di ogni professione del regno. Gli autori drammatici erano per la maggior parte persone colte; e sovente si dolgono che un tal pubblico non permettesse loro di tenersi scrupolosamente ai veri canoni dell'arte. Così John Webster, nella prefazione al *White devil* (1612), una tragedia sulla vita di Vittoria Accorambona, esprime (benchè con più dignità e rispetto di se stesso) dottrine quasi identiche a quelle che animano il contemporaneo *Arte nuevo de hacer comedias* di Lope de Vega (1609): « Se si obietta che questa non è proprio un poema drammatico, ne converrò facilmente anch'io; *non potes in nugas dicere plura meas ipse ego quam dixi.* Volentieri e non per incoscienza sono caduto in questo difetto; chè, quando uno a simile uditorio presentasse la più sentenziosa delle tragedie che si fosse mai scritta, osservando tutte le leggi della critica, come elevatezza di stile e gravità di caratteri, l'arricchisse di un coro sentenzioso e facesse, per così dire, vivere la morte nel *Nuntius* severo e passionato; ad

onta di quest'estasi divina, *O dura messorum ilia*, il soffio che viene dall'inetta moltitudine, sarebbe capace di avvelenarla; e prima che la faccia rappresentare, si decida l'autore a fissare in ogni scena il motto di Orazio: *Haec porcis hodie comedenda relinques* » (1).

In altri poeti drammatici una splendida intuizione della vita fu tormentata dallo stesso pervertimento della coscienza estetica. Ben Jonson tentò di mettere in armonia più intima la teoria e la pratica; e non riuscì se non ad essere in continua guerra col suo uditorio; solo lo Shakespeare battè la propria via, non curante del passato e dell'avvenire, intento, come egli medesimo dice, « a mostrare il suo sembiante alla virtù, all'infamia la sua immagine, a ogni età e a ogni corso d'anni le sue forme ed impronte » (2).

Una seconda spiegazione è stata già suggerita. Le fonti della critica drammatica furono le opere dei critici italiani, e questi erano interamente classici. Nella letteratura d'immaginazione nondimeno l'influenza del Rinascimento italiano sui contemporanei di Elisabetta fu quasi interamente romantica. Ciò forse basta a spiegare il lavoro di coordinazione fondamentale fra la teoria e la pratica drammatica nel Seicento e nel primo Settecento. L'Ascham, scrivendo venti anni prima del Sidney additava « nei precetti di Aristotile e nell'esempio di Euripide » i criteri dell'arte drammatica (3); e questi rimasero sempre gli stessi in tutta l'epoca elisabettiana.

---

(1) WEBSTER, *Works*, ed. Dyce, London, 1857, p. 3.

(2) *Amleto*, III, 2. Per la teoria drammatica dello Shakespeare, cf. SYMMES, op. cit., p. 171 e segg.

(3) *Scholemaster*, p. 139.

I.

Tragedia.

Nel *Discourse of English Poetrie* del Webbe troviamo quelle distinzioni generali fra tragedia e comedia che avevano avuto corso nel Medio Evo, dal tempo dei grammatici post-classici. Le tragedie si appigliano a storie tristi e lamentevoli, mettendo in iscena dei e dee, re e regine, uomini di alto casato, e rappresentando sventure pietose, che si aggravano sempre più, sino a finire nello stato più funesto che si possa immaginare. Le comedie al contrario, incerte dapprincipio, si complicano un momento; ma poi per un caso fortunato si chiudono sempre con gioia e soddisfazione di tutte le parti interessate (1). A sentir il Webbe, questa distinzione sarebbe stata derivata dall'*Iliade* e dall'*Odissea*; e in ciò, come nella fantastica esposizione delle origini del dramma, sembra che egli abbia avuta una vaga reminiscenza di Aristotile. Di Aristotile non ha ricordo preciso neanche il Puttenham, quando espone lo sviluppo del dramma (2); tuttavia le conclusioni sue si accordano con quelle della *Poetica*. Della tragedia e della comedia egli pensa come il Webbe: la comedia imita i costumi e il carattere di persone private, cioè di persone di infimo grado sociale (3); la tragedia rappresenta i casi tristi di principi sventurati e afflitti, per ricordare agli uomini l'instabilità della fortuna e il castigo che Dio riserva a una vita sregolata (4).

---

(1) Haslewood, II, 40.
(2) Puttenham, p. 47 e segg.
(3) *Ibid.*, p. 41.
(4) *Ibid.*, p. 49.

La teoria della tragedia del Sidney è ricavata dal dramma di Seneca e dai precetti di Aristotile. Le oratorie e sentenziose tragedie di Seneca avevano avuto efficacia sulla teoria e la pratica drammatica di tutta Europa sin dal principio della Rinascenza; l'Ascham, è vero, preferiva Sofocle ed Euripide a Seneca, e, a conferma del suo parere, citava il Pigna, il rivale del Giraldi (1); ma, pur essendo una prova del buon gusto dell'Ascham, questo è un giudizio eccezionale e in diretto contrasto con l'opinione di tutti i critici contemporanei. Il Sidney là dove parla del dramma inglese, dice di non trovar che una tragedia sola modellata come si dovrebbe sul dramma di Seneca (2). Il *Gorboduc* nondimeno ha un difetto, che provoca la censura del Sidney: non osserva le unità di luogo e di tempo; sotto gli altri rapporti è un modello ideale che gli scrittori drammatici inglesi dovrebbero imitare; pei bei discorsi e le frasi sonore, ond'è pieno, alle volte si avvicina all'altezza dello stile di Seneca; e, insegnando con massimo piacere una importante verità morale, consegue il vero fine della poesia.

La tragedia perfetta — e in ciò il Sidney si attiene strettamente agli italiani — è l'imitazione di un'azione nobile, rappresentando la quale, muova « ammirazione e pietà » (3), e ci ponga innanzi l'instabilità della fortuna e le deboli basi su cui poggiano tetti d'oro. Essa pone in guardia i re dall'essere tiranni e i tiranni dal manifestare i loro istinti tirannici. Il dramma contemporaneo, agli occhi del

---

(1) ASCHAM, *Works*, II, 189.

(2) *Defence*, p. 47 e segg.

(3) *Defence*, p. 28. Questo è l'equivalente elisabettiano dell'aristotelica *katharsis* « della pietà e del terrore ».

Sidney, ha il difetto di non conservare il carattere grave e serio della tragedia e il suo stile elevato, nè la dignità dei personaggi, confondendo re e villani e introducendo le più sconvenienti buffonerie. V'ha veramente uno o due esempi di tragi-comedia nella letteratura antica, come l'*Anfitrione* di Plauto (1); ma gli antichi non combinano mai insieme cornamuse e funerali, come gli inglesi fanno (2). I drammi inglesi non sono nè vere comedie, nè vere tragedie, e violano sia le regole della poesia che la decenza. La tragedia non è tenuta alle leggi della storia, e può ordinare e modificare gli avvenimenti, secondo le aggrada; ma non potrebbe mai calpestare le leggi stesse della poesia. È evidente quindi che la *Defence of Poesy,* come ha notato uno scrittore francese, « ci offre circa cent'anni prima dell'*Art poétique* del Boileau, una teoria quasi completa della tragedia neo-classica: la separazione rigorosa dei generi, la sostenuta dignità del linguaggio, le unità, *la tirade, le récit,* niente vi manca » (3).

Ben Jonson cura più la teoria della comedia che quella della tragedia; ma il concetto ch'egli s'è formato della seconda non differisce da quello del Sidney. Le parti o divisioni della comedia e della tragedia sono le stesse, ed ambedue hanno in generale un fine comune di istruire e di dilettare; il poeta comico e il tragico vennero dai greci chiamati διδάσκαλοι (4). Le condizioni esterne del dramma richiedono che sia equamente diviso in atti e in scene, che abbia un numero conveniente di attori, il coro e le

(1) Cf. Scaligero, *Poet.*, I, 7.
(2) *Defence*, p. 50.
(3) Breitinger, p. 37.
(4) *Discoveries*, p. 81.

unità (1). Ma il Jonson non pretende rispetto cieco per queste esigenze formali: la storia del dramma dimostra che nel corso del tempo ciascun poeta di valore ha alterata materialmente e gradualmente l'orditura drammatica, e non v' è motivo perchè al poeta moderno si proibisca di fare altrettanto; di più, esse possono essere state regolarmente osservate nella magnifica e splendida poesia drammatica dell'antichità; ma è impossibile di obbedirvi ora e di dilettare insieme, poco o molto che fosse, il popolo. Alle forme esteriori degli antichi si può in parte passar sopra; ma vi ha principii essenziali, che il poeta tragico deve assolutamente rispettare in qualunque tempo fiorisca; e sono « la verità dell'argomento, la dignità delle persone, l'elocuzione grave e sublime, grande ricchezza di sentenze (2) ». In altre parole, il modello del Jonson è la tragedia oratoria e sentenziosa di Seneca, col suo fondo storico e le persone di alto lignaggio.

Nel discorso « Di quella sorta di poema drammatico, che è chiamato tragedia » premesso al *Samson Agonistes,* il Milton accetta fin nei particolari la teoria italiana della tragedia e della comedia. Accennato alla dignità e all'efficacia morale della tragedia antica (3), il Milton confessa che nel modellare il suo poema, si è tenuto agli antichi e agli italiani come a gente della più alta autorità in siffatta materia. Egli ha evitato di introdurre caratteri triviali e volgari, di usare alla rinfusa elementi comici e tragici, ha mantenuto il coro e ha osservate le leggi

---

(1) *Works,* I, 69.

(2) *Ibid.*, I, 272.

(3) Temi favoriti nell'età elisabettiana; cf. BACONE, *De augm. scient.*, III, 13; e ASCHAM, *Scholemaster*, p. 130.

della verosimiglianza e della convenevolezza. Come spieghi l'efficacia peculiare della tragedia — la purificazione della pietà e della paura — si è già visto nella prima parte di questo saggio (1).

II.

Comedia.

La teoria della comedia, corrente al tempo di Elisabetta, era basata sull'insieme di regole e di osservazioni, che i critici italiani, aiutandosi dei pochi cenni contenuti in Aristotile, avevano dedotte dalla pratica di Plauto e di Terenzio. Non sarà quindi necessario di trattenersi a lungo sulle dottrine del Sidney e di Ben Jonson, che sono i principali teorici della comedia di questo periodo. Il Sidney la definisce: « l'imitazione di errori ordinari della vita nostra », rappresentati nella maniera più ridicola e più schernevole, sicchè lo spettatore venga nella decisione di evitarli per conto suo. Però la comedia mette in mostra « la bassezza del male », ma solo nell'ambito dei « nostri costumi privati e domestici (2) ». Essa deve sforzarsi di riuscire completamente piacevole, proprio come la tragedia dovrebbe essere sostenuta da un sentimento di ben calda ammirazione. Il piacere è così ciò che si domanda sopratutto nella comedia; ma i comici inglesi sbagliano pensando che non può ottenersi il piacere senza il riso, quando l'uno non è nè causa nè effetto necessario dell'altro. Quindi il Sidney distingue il piacere

---

(1) Sembra che alluda alla teoria della *katharsis* anche nella *Reason of church government*, in *Prose Works*, II, 479.

(2) *Defence*, p. 28.

dal riso quasi al modo istesso del Trissino (1). Il gran difetto della comedia inglese è che induce il riso per cose peccaminose, esecrabili cioè più che ridicole, vietate, secondo il Sidney, dallo stesso Aristotile, e per cose miserande e degne di pietà più che di scherno. La comedia dovrebbe muovere non solo il riso piacevole, ma associarvi anche quell'istruzione piacevole che è il fine di ogni poesia.

Per Ben Jonson, come pel Sidney, le follie e gli errori umani sono i temi della comedia, la quale dovrebbe essere

> . . . . . an image of the times,
> And sport with human follies, not with crimes
> Except we make them such, by loving still
> Our popular errors, when we know they're ill;
> I mean such errors as you'll all confess
> By laughing at them, they deserve no less (2).

In ritrarre queste follie umane, è ufficio del poeta comico di imitare la giustizia, di perfezionare la vita morale, di purificare la lingua e di suscitare affetti gentili (3). Muovere solo il riso non è sempre il fine della comedia; in fatti il Jonson fa dire ad Aristotile che muovere il riso è un difetto nella comedia, una specie di turpitudine, che deprava una parte della natura umana (4). Questa conclusione si fonda su d'una falsa interpetrazione di Aristotile, durata quasi fino ai giorni nostri. Nella *Poetica* si dice che τὸ γελοῖον, il comico, è il soggetto della comedia (5); e molti critici hanno pensato che Aristotile con ciò volesse distinguere tra il risibile e il ridicolo, tra il

---

(1) *Ibid.*, p. 50 e segg. Cf. TRISSINO, *Opere*, II, 127 e segg.; e CICERONE, *De Orat.*, II, 58 e segg.

(2) *Works*, I, 2.

(3) *Ibid.*, I, 335.

(4) *Discoveries*, p. 82.

(5) *Poet.*, V, 1.

semplice riso e il riso misto a sprezzo e a disapprovazione (1). Della natura e dell'origine di uno dei più importanti elementi della teoria della comedia del Jonson, della dottrina degli *humours* si è già brevemente parlato nella prima parte di questo saggio. Basterà qui definire l'*humour* come una singolarità predominante del carattere (2) e di notare che esso derivò dal concetto del decoro che, durante la Rinascenza italiana, ebbe una parte così importante nella teoria poetica.

III.

Le unità drammatiche.

Prima di abbandonare la teoria del dramma vi è un altro punto che merita di essere toccato: la dottrina delle unità. Si è visto che le unità di tempo e di luogo furono l'una e l'altra formulate la prima volta in Italia dal Castelvetro nel 1570, e in Francia da Jean de la Taille nel 1572. In Inghilterra la prima volta che si parlò di unità fu un dodici anni più tardi nella *Defence of Poesy*; e non v'è dubbio che il Sidney le derivasse direttamente dal Castelvetro. Il Sidney, discutendo il *Gorboduc*, lo trova « difettoso in rapporto sia del luogo che del tempo, questi due compagni indispensabili di tutte le azioni corporali. Mentre la scena non dovrebbe presentare che un solo e medesimo luogo; e il tempo, secondo Aristotile e il buon senso, non dovrebbe eccedere lo spazio di un giorno, questa tragedia (cioè il *Gor-*

(1) Cf. TWINING, I, 320 e segg.; e KAMES, *Elements of criticism*, I, c. 7.

(2) Cf. JONSON, *Works*, I, 67 e 31.

boduc) si estende contro ogni regola di arte, a parecchi giorni e a parecchi luoghi » (1). Egli riprova anche la confusione del teatro inglese, dove si può rappresentare da un lato l'Africa e dall'altro l'Asia, e dove in un'ora uno può di fanciullo divenir vecchio (2). Quanto ciò sia assurdo, il buon senso, l'arte e gli esempi antichi potrebbero dirlo; e fin oggi, afferma il Sidney, gli ultimi attori dell'Italia non cadrebbero in siffatto errore. Si opporrà che una o due comedie di Plauto e di Terenzio non mantengono l'unità di tempo? Rispondo che questi autori non dobbiamo seguirli, quando sbagliano, ma quando sono sulla buona via; a fare uno sbaglio non è pretesto sufficiente che all'occasione non abbia saputo guardarsene Plauto.

In Inghilterra la legge delle unità non comincia ad essere applicata con quel rigore che il Sidney vorrebbe, che all'apparire dell'influenza francese, circa tre quarti di secolo più tardi. Ben Jonson per questo rispetto è molto meno esigente del Sidney. Egli insiste particolarmente sull'unità di azione; e nelle *Discoveries* spiega a lungo che cosa intendesse Aristotile per unità e grandezza della favola. « La favola è chiamata l'imitazione di un'azione intera e perfetta, le cui parti sono così unite ed annodate insieme, che niente nella struttura si possa cambiare o sottrarre senza guastare o turbare il tutto, al quale è proporzionata la grandezza dei membri » (3). La

---

(1) *Defence*, p. 48; cf. CASTELVETRO, *Poetica*, pp. 168, 534.

(2) Cf. WHETSTONE, *Promos and Cassandra* (1578) citato in WARD, *Dram. Lit.*, I, 118; e inoltre JONSON, *Works*, I, 2, 70; CERVANTES, *Don Quij.*, I, 48; BOILEAU, *Art poétique*, III, 39. Per la teoria drammatica, il punto di vista del Sidney è in strettissimo accordo con quello del Cervantes.

(3) *Discoveries*, p. 83.

semplicità dunque dovrebbe essere una delle principali caratteristiche dell'azione; e niente irrita tanto il Jonson quanto « un'azione mostruosa e forzata » (1). Riguardo all'unità di tempo, il Jonson dice che l'azione può allungarsi sino a che non sia necessario conchiudere; l'argomento nondimeno, pur non eccedendo i limiti di un giorno, dovrebbe esser lungo da lasciar posto a digressioni e ad episodi, che sono, per la favola, ciò che i mobili per una casa (2). L'unità di luogo il Jonson non l'impone formalmente e confessa anche di non averla curata nello opere sue; ma neppure approva molti cambiamenti di scena sul teatro. Nel prologo al *Volpone* si vanta di aver osservate tutte le leggi di una comedia perfetta,

> As best critics have designed;
> The laws of time, place, persons he observeth,
> From no needful rule he swerveth.

Il Milton rispetta l'unità di tempo nel *Samson Agonistes:* « Il tempo nel quale il dramma comincia e finisce, non va, secondo la regola antica e i migliori esempi, oltre lo spazio di ventiquattro ore ».

Coll'influenza francese le unità divennero regole fisse del dramma in Inghilterra, e tali rimasero per più di un secolo. Sir Robert Howard, nella prefazione al *The duke of Lerma* ne impugna il valore e l'autorità; ma il Dryden, rispondendogli, nota che combattere le unità significa sollevarsi contro Aristotile, Orazio, Ben Jonson e Corneille (3). Ciò non ostante Farquhar nel *Discourse upon comedy* (1702) rinnova con forza ed ingegno l'attacco contro le unità di tempo e di luogo, beffandosi di tutti i legislatori del Parnaso,

---

(1) *Works*, I, 337.
(2) *Discoveries*, p. 85.
(3) *Essay of dram. Poesy*, p. 118.

antichi e moderni, Aristotile, Orazio, Scaligero, Vossio, Heinz, D'Aubignac e Rapin (1).

A partire da questo momento l'autorità delle unità drammatiche andò mano a mano declinando; e nuovi concetti di unità artistica vennero a sostituirle. In Francia Houdar de la Motte mise fuori « l'unità di interesse » (2); e più tardi Hurd in Inghilterra diede sviluppo « all'unità di disegno » (3). Ma le unità neo-classiche non furono poste completamente da banda se non al sorgere del movimento romantico.

IV.

Poesia epica.

Della teoria della poesia eroica al tempo di Elisabetta possiamo sbrigarci con brevi parole. Il Webbe dice che l'epopea è « quella parte egregia della poesia che narra nobili azioni e gesta valorose di potenti capitani, esperti soldati, uomini savi, insieme alle tradizioni famose dei tempi antichi » (4); il Puttenham definisce i poemi eroici: « Lunghe storie di nobili imprese di re e di grandi principi, intramezzate ad azioni di Dei, semidei e eroi, e gravi conseguenze di pace e di guerra » (5). L'importanza di questa forma di poesia è pel Puttenham largamente storica, in quanto ci fa rivivere agli occhi un esempio del valore e della virtù dei nostri antenati (6). Il

---

(1) FARQUHAR, *Works*, London, 1760, I, 81-107.
(2) *Oeuvres*, Paris, 1754, IV, 36 e segg., 432 e segg., etc.
(3) *Letters on chivalry and romance*, London, 1762.
(4) HASLEWOOD, II, 45.
(5) PUTTENHAM, p. 40.
(6) *Ibid.*, p. 54.

Sidney non è più esplicito (1): asserisce che la poesia eroica è la migliore e la più nobile fra tutte; e dimostra che caratteri come Achille, Enea e Rinaldo sono esempi luminosi proposti alla nostra ammirazione; ma della natura o struttura dell'epopea non dice nulla. La seconda parte dell'*Apologie of Poetrie* dello Harington contiene una difesa dell'*Orlando Furioso;* e qui per la prima volta nella critica inglese fa capolino la teoria dell'epopea di Aristotile. L'Harington, pigliando l'*Eneide* a modello riconosciuto di ogni poesia eroica, dimostra prima che l'Ariosto ha seguito fedelmente le orme di Virgilio, e che è da preferire anche a Virgilio, questi onorando divinità pagane, e quegli essendo animato da spirito cristiano. Ma poichè alcuni critici, « volendo ogni poema eroico conforme al metodo di Omero e a certi precetti di Aristotile », insistono su ciò che l'Ariosto manca di arte, l'Harington si mette a provare che l'*Orlando Furioso* si può difendere coll'esempio di Omero non solo, ma che si è tenuto anche molto strettamente alle regole e ai precetti di Aristotile (2). 1.° Aristotile dice che l'epopea dovrebbe avere a base un'azione storica, di cui il poeta non narri che una parte di breve durata; e l'Ariosto prende la storia di Carlomagno e chiude lo svolgimento del suo tema nei limiti di un anno o circa (3). 2.° Aristotile sostiene che il poeta non debba inventar niente che sia affatto incredibile; e nell'*Orlando* non v'è nulla a cui non si possa prestar fede. 3.° L'epopea, come la tragedia, dovrebbe essere piena di περιπέτεια che per l'Harington significa « agnizione di un caso inaspettato buono o

(1) *Defence*, p. 30.
(2) HASLEWOOD, II, 140 e segg.
(3) Cf. MINTURNO, *Arte poetica*, p. 71; e RONSARD, *Oeuvres*, III, 19.

cattivo e un subitaneo cambiamento di esso »; e di queste peripezie, come di similitudini e passioni didipinte al vivo, l'*Orlando* ribocca.

Concludendo si può osservare che della poesia epica non si comincia a trattare convenientemente in Inghilterra se non all'epoca dell'influenza francese. Le regole e le teorie del Rinascimento italiano accolte e fissate nelle opere del Le Bossu, Mambrun, Rapin e Vossio furono così portate nella critica inglese; e dove si trovano meglio esposte è forse nel saggio dell'Addison sul *Paradise lost*. Il *Gondibert* del Davenant, la *Pharonnida* del Chamberlayne, l'*Annus mirabilis* del Dryden e il *Prince Arthur* del Blackmore, al pari delle epopee francesi dello stesso periodo, furono senza dubbio ispirate dal desiderio di mettere in pratica le regole classiche della poesia eroica (1).

---

(1) Il poeta Pope nel n.° 78 del *Guardian*, 10 giugno 1713, pubblicò « A receipt to make an epic Poem » (ristampato in *Pope's Works*, ed. Elwin e Courthope, London, 1886, vol. X, p. 401), in cui l'epopea meccanica, confezionata secondo le regole del Le Bossu, è molto piacevolmente messa in ridicolo.

CAPITOLO IV.

Elementi classici nella critica del tempo di Elisabetta.

I.

Preliminare: Elementi romantici.

Sarebbe nè più nè meno che superfluo addurre prove dello spirito romantico dell'età dello Shakespeare; niun altro periodo nella letteratura inglese ne è così penetrato; e, benchè in Inghilterra la letteratura creativa abbia meno che in Francia avuto presa sulla critica e meno ne abbia a volta sua sentito l'efficacia, è solo naturale supporre che la critica del tempo di Elisabetta sia romantica quanto le opere di immaginazione, delle quali si può presumere sia un riflesso. Già nella *Rhetoric* del Wilson è visibile quello spirito di indipendenza, in quistioni di arte, che sembra tipico dell'epoca elisabettiana; e nessuno degli scrittori di questo periodo mostra alcunchè di simile alla predisposizione dell'animo francese a sottomettersi istintivamente a una regola o a una serie di regole che portino lo stampo dell'autorità. Quasi nel tempo istesso che il Sidney scriveva la *Defence of Poesy*, Mulcaster, il vecchio maestro dello Spenser, affermava: « Io amo Roma, ma non quanto Londra; stimo l'Italia, ma più l'Inghilterra; onoro

il latino, ma adoro l'inglese » (1). E questo spirito pervade quella che può dirsi sia la principale espressione del temperamento romantico della critica elisabettiana — la *Defence of Rhyme* del Daniel (1603), scritta per rispondere all'attacco che il Campion aveva mosso alla rima nelle *Observations in the art of English Poesy*. L'argomento capitale della difesa del Daniel è che l'uso della rima ha per sè la sanzione sia della pratica che della natura — « pratica che è anteriore ad ogni legge, natura che è superiore ad ogni arte » (2). Egli si ribella contro quella teoria che vorrebbe limitare

> Within a little plot of Grecian ground
> The sole of mortal things that can avail;

e dimostra che ciascuna epoca ha qualità ed usi propri. Questo tentativo di critica storica lo trascina a una difesa del Medio Evo; e non esita ad affermare che anche il verso classico ha le sue imperfezioni e i suoi difetti. Pur nelle minuzie della metrica lo troviamo in opposizione alle tendenze neoclassiche dell'età seguente; e il suo parere favorevole all'*enjambement,* i comenti contrari alla « strofa eroica » (3) provocarono una risposta di Ben Jonson, non mai pubblicata, in cui questi si ingegnava di provare che la strofa è la miglior forma di verso inglese, e che tutte le altre sono sforzate e detestabili (4). Ma dove il Daniel ha forse meglio espresso lo spirito nazionale delle lettere inglesi, è nel *Musophilus* pubblicato l'anno istesso che la *Defence of*

---

(1) MORLEY, *English Writers*, IX, 187.
(2) HASLEWOOD, II, 197.
(3) *Ibid.*, II, 217.
(4) JONSON, *Works*, III, 470; cf. le riflessioni del Gascoigne a proposito dell'*enjambement*, in HASLEWOOD, II, 11.

Rhyme; trattasi di un dialogo in versi, nel quale uno degli interlocutori, *Philocosmus*, rappresenta il punto di vista mondano della cortigianeria: e l'altro, *Musophilus*, difende le lettere e la coltura contro l'accusa di inutilità pratica, e la lingua nazionale contro l'accusa di inferiorità al latino e all'italiano. L'insieme richiama lo spirito dei *Dialogues du nouveau langage* di Henri Estienne, pubblicati venticinque anni prima; anche in questi *Celtophile* difende la lingua francese; e *Philalethe* risponde con vivacità a *Philausone*, amico della corte e degli italiani. « Uno stile vigoroso adattato a vigorose orecchie » è l'ideale del Daniel; lettere armate ed armi letterate dovrebbero andare insieme, la mano nella mano:

> What good is like to this
> To do, worthy the writing and to write,
> Worthy the reading, and the world's delight?

In Inghilterra dunque, come in Francia, l'imitazione dei classici fu seguita dall'imitazione degli italiani; e questa a sua volta cedette innanzi alla difesa vigorosa della lingua e della letteratura nazionale. Ma la passione di imitare era ancor forte, e al cortigiano di moda italiana successe presto il *wit* (bel-esprit) di moda francese.

II.

Metri classici.

La Defence of Rhyme del Daniel si può dire sia stato un colpo mortale al movimento, che per oltre mezzo secolo era stato oggetto di controversia fra i letterati inglesi. Leggendo le opere critiche di questo periodo è impossibile non osservare quanto stu-

dio i contemporanei di Elisabetta dedicarono alla quistione dei metri classici nelle lingue nuove. Il primo tentativo organico per introdurre la metrica classica in una lingua moderna fu, come il Daniel medesimo nota (1), quello di Claudio Tolomei nel 1539 (2); poi, come abbiamo visto, il movimento passò in Francia; e i metri classici furono in pratica adottati dal Baïf, e in teoria difesi da Jean de la Taille. Il primo, a quanto si ricorda, che tentasse di introdurre l'uso della quantità nel verso inglese fu Thomas Watson, della cui traduzione inedita dell'*Odissea*, nel medesimo metro dell'originale, l'Ascham riporta un solo distico:

> All travellers do gladly report great prayse of Ulysses,
> For that he knew many mens maners, and saw many cities (3).

Questa traduzione fu probabilmente fatta tra il 1540 e il 1550; verso la fine del secolo precedente, a quel che racconta Agrippa d'Aubignè, certo Mousset aveva già voltata l'*Iliade* e l'*Odissea* in esametri francesi.

L'Ascham fu il primo campione critico della quantità nel verso inglese (4). La rima, scrive, fu portata tra noi dai Goti e dagli Unni al tempo in cui la poesia e la scienza avevano cessato di esistere in Europa; e gli inglesi debbono dire se vogliono imitar questi barbari o calcar le orme dei greci, esempio inappuntabile di perfezione. Certo il carattere monosillabico della lingua inglese rende l'uso del dattilo assai difficile, perchè l'esametro « piuttosto che scorrere soavemente nella nostra lingua

---

(1) Haslewood, II, 205.
(2) Vedi addietro, p. 218 e segg.
(3) *Scholemaster*, p. 73.
(4) *Ibid.*, p. 145 e segg.

inglese, sembra trotti e zoppichi »; ma il *carmen iambicum* vi riuscirà naturale, come nel greco o nel latino. Egli loda lo sciolto del Conte di Surrey nella traduzione del quarto libro dell'*Eneide*; ma rimpiange che, per trascurar la quantità, non raggiunga l'arte della « vera e perfetta versificazione ». Thomas Blenerhasset si provò nel 1577 a trar profitto dalle teorie dell'Ascham, nel *Complaynt of Cadwallader*; ma il verso usatovi, benchè la pretendesse ad « una nuova forma di poesia », in realtà non è che l'alessandrino non rimato (1).

Nel 1580 cinque lettere, che s'erano scambiate lo Spenser, autore della *Fairy Queen* e Gabriel Harvey, apparvero a stampa coi titoli *Three proper, and wittie, familiar letters* e *Two other very commendable letters*; e da questa corrispondenza apprendiamo che un movimento organico si era già iniziato per introdurre i metri classici nell'inglese. Sembrerebbe che per parecchi anni l'Harvey avesse consigliato l'uso del verso quantitativo a molti dei suoi amici; ma il movimento, al quale abbiamo accennato or ora, pare sia sorto esclusivamente per opera di Thomas Drant, che morì nel 1578. Il Drant aveva escogitato un numero di regole e di precetti pel verso classico inglese; e queste regole con certe aggiunte vennero adottate da una brigata di dotti e cortigiani, tra gli altri il Sidney, il Dyer, il Greville e lo Spenser, i quali su di esse costituirono l'*Areopagus* (2), indipendente dall'Harvey, ma corrispondente regolarmente con lui. Questa società pare fosse fatta ad immagine e somiglianza dell'*Académie de poésie*

---

(1) Cf. HASLEWOOD, II, p. XXII. Nei trattati del Gascoigne (1575) e del re Giacomo VI (1584) non si accenna punto al verso quantitativo.

(2) Questo nome anche in Italia fu dato una volta ad un'accademia letteraria; cf. PULCI, *Morgante Maggiore*, XXV, 117.

et de musique del Baïf, fondata già nel 1570 per uno scopo simile, e della quale il Sidney dovette senza dubbio sentire, quando fu a Parigi nel 1572.

Dalla corrispondenza pubblicata nel 1580 si vede chiaro che i sistemi dell'Harvey e del Drant erano diametralmente opposti. Secondo il Drant, la quantità delle parole inglesi doveva essere regolata completamente dalle leggi della prosodia latina, dalla posizione, dittongo e simili; così, per esempio, la penultima della parola *carpenter* è considerata lunga, perchè seguìta da due consonanti. L'Harvey, che non seppe punto delle regole del Drant, prima d'esserne informato dallo Spenser nelle lettere pubblicate, segue una via più normale e più logica. Per lui nell'accento solo sta l'essenza della quantità; e la legge della posizione non può fare della penultima di *carpenter* o *majesty* una lunga. « Il latino non è una regola per noi », dice l'Harvey (1); e spesso dove posizione e dittongo coincidono, come nella penultima di *merchaundise*, noi dobbiamo pronunziare la sillaba breve. In simili materie, l'uso, la pratica, la proprietà o maestà della lingua nostra devono essere la sola infallibile e sovrana regola delle regole.

Lo scopo dell'Harvey non era dunque di latinizzare la nostra lingua; egli mirava propriamente a due cose, ad abolire la rima e ad arricchire di nuovi metri la poesia inglese. Erano appena pochi anni che il Gascoigne aveva deplorato il verso inglese non avere che un'unica forma di metro, il giambico (2). L'Harvey, tenendo conto semplicemente dell'accento inglese, non si può dire che abbia introdotta la quantità nel nostro verso; egli non fece se non adattare

(1) Haslewood, II, 280.
(2) *Ibid.*, II, 5.

nuove forme come dattili, trochei, spondei, alle esigenze della poesia inglese.

Le regole del Drant e dell' Harvey costituiscono quindi due opposti sistemi; pel primo il verso inglese deve essere regolato dalla prosodia latina, senz'alcun riguardo all'accento; pel secondo, dall'accento, senz'alcun riguardo alla prosodia latina. In nessuno dei due sistemi si potrebbe nell' inglese tentar con buon successo la quantità; e forse l'unico metodo adatto a ciò è quello additato da un nostro contemporaneo e illustre cultore delle lettere classiche (1), in cui e l'accento e la posizione vengono armoniosamente osservati: tutte le sillabe accentate si considerano generalmente come lunghe e non si usa mai sillaba, che violi la legge latina della posizione, dove la misura ne richieda una breve. Questi tre sistemi con maggiori o minori modificazioni, sono stati adoperati in tutta la letteratura inglese: quello del Drant nel verso quantitativo del Sidney e dello Spenser; quello dell' Harvey nell' *Evangeline* del Longfellow; e quelle del professore Robinson Ellis nei begli esperimenti classici del Tennyson.

Nel 1582 Richard Stanyhurst pubblicò a Leyden una traduzione dei primi quattro libri dell'*Eneide* in esametri inglesi. Pare che gliene venisse l'ispirazione dall'Ascham, e che pigliasse dall' Harvey il sistema da seguire nel verso. Come l'Harvey, si rifiuta di sottostare alle leggi della prosodia latina (2) e si tiene quanto è possibile all'accento inglese. Ma sotto un rispetto la sua traduzione è unica. L' Harvey,

---

(1) R. Ellis, *Poems and fragments of Catullus translated in the original metres*, London, 1871, p. XIV e segg. Cf. W. J. Stone, *On the use of classical metres in english*, London, 1899, e T. S. Omond, *English metrists*, Tunbridge Wells, 1903.

(2) Stanyhurst, p. 11 e segg.

nella corrispondenza collo Spenser, aveva avvertito che per l'uso del verso quantitativo nell'inglese era necessario adottare una uniformità di pronunzia; e la curiosa ortografia dello Stanyhurst evidentemente fu una seria prova di riforma fonetica. La riforma della pronunzia era stata per alcun tempo agitata in Francia; e nelle *Etrennes de poésie françoise* del Baïf (1574) troviamo il verso quantitativo francese scritto secondo il sistema fonetico del Ramus.

Il *Discourse of English Poetrie* del Webbe è una vera battaglia in favore del verso quantitativo. Il suo sistema si fonda innanzi tutto sulla prosodia latina, ma conciliata coll'uso inglese. Le regole latine debbono essere seguite, quando le parole latine e le inglesi si accordano fra di loro; ma non è lecito usare alcuna parola che sia notoriamente contraria alle leggi della prosodia latina; e l'ortografia delle parole inglesi dovrebbe quanto è possibile essere alterata in conformità delle regole antiche. La difficoltà di osservare la legge della posizione nel mezzo delle parole inglesi può essere eliminata con un cambiamento di pronunzia, come nella parola *mournfully*, che dovrebbe essere scritta *mournfuly*; ma dove ciò non torna possibile, la legge della posizione deve essere osservata, a dispetto dell'accento inglese, come in *royalty*. Altrimenti che l'Ascham, il Webbe trova l'esametro il più facile di tutti i metri classici nell'inglese (1).

Il Puttenham non è contrario all'uso dei metri classici; ma, conservatore, trova pericolose tutte le innovazioni subitanee (2). Il sistema adottato da lui non è dissimile da quello dell'Harvey. L'entusiasmo che

(1) Haslewood, II, 69.
(2) Puttenham, p. 126 e segg.

il Sidney ebbe dapprincipio pel verso quantitativo sbollì presto; e nella *Defence of Poesy* nota che, quantunque la versificazione antica si adatti meglio della moderna all'accompagnamento musicale, ambedue i sistemi piacciono e sono quindi ugualmente efficaci ed apprezzabili; e l'inglese si presta meglio che qualsiasi lingua ad usar l'uno e l'altro (1). Il Campion, come l'Ascham, trova i polisillabi inglesi troppo gravi per servire da dattili; sicchè solo il verso trocaico e giambico potrebbe essere convenevolmente adoperato nella poesia inglese (2). Egli suggerisce otto nuove forme di versi. L'accento inglese sarà scrupolosamente osservato e non si obbedirà a nulla, salvo la legge di posizione; però la seconda sillaba di *Trumpington* è da considerar come lunga (3). Nondimeno, nel rispettare la legge di posizione, nel suono e non nell'ortografia sarà l'essenza della quantità; così *love-sick* si pronuncia *love-sĭk*, *dangerous dangerŭs*, e simili (4).

Questi dettagli tecnici stancheranno forse la pazienza del lettore italiano. I problemi metrici della poesia inglese differiscono molto da quelli della poesia italiana; ma a me è sembrato che una discussione simile non potesse non interessare una generazione che ha letto con fervore le *Odi barbare* di G. Carducci.

---

(1) *Defence*, p. 55.
(2) Haslewood, II, 167.
(3) *Ibid.*, II, 186,
(4) Cf. Ellis, op. cit., p. XVI.

III.

Altri segni di classicismo.

Colle *Observations* del Campion (1602) la storia dei metri classici in Inghilterra può dirsi chiusa; e non si riapre che col risorgere del verso quantitativo nel secolo nostro. La *Defence of Rhyme* del Daniel pose effettivamente termine a questa innovazione (1); ma il seguito, che il movimento sembra avesse nell'età elisabettiana, è una prova importante delle tendenze classiche del periodo. Generalmente si è visto in Ben Jonson il precursore del neo-classicismo in Inghilterra; ma nella critica inglese si possono notare tendenze classiche molto tempo prima che egli facesse sentire la sua influenza. Così, distintamente classico è il conservatorismo dell'Ascham e la sua avversione alla singolarità in materia di arte. « Colui il quale non prende piacere nè alla logica e « alla filosofia di Aristotile, nè alla rettorica e alla « eloquenza di Cicerone, verosimilmente immaginerà « di poter da questi scalini salire con uguale orgo- « glio più in alto, all'avversione di cose più gravi, « cioè ad avere o una testa faziosa in materia di « religione o un cuore litigioso in quistioni di po- « litica » (2). Nè men classico è quell'insistere che

(1) Contro i metri classici volse gli strali della sua satira il poeta Hall (*Satires*, I, 6); e tutta la materia fu vigorosamente esposta da sir John Beaumont, il quale poi indicava così la tendenza neo-classica verso la « strofa eroica »:

In every language new in Europe spoke
By nations which the Roman Empire broke
The rolish of the Muse consists in rhyme;
One verse must meet another like a chime.

(2) *Scholemaster*, p. 93.

non è schiavitù l'obbedire alle leggi dell'arte, e l'importanza che egli dà alla perfezione dello stile (1). Tendenze simili si possono osservare anche negli scrittori che fiorirono dopo l'Ascham. I colpi dello Harvey alla *Faerie Queene* sono dovuti ad una doppia influenza: come umanista, egli guardava con disprezzo alla letteratura medioevale in genere, alle sue superstizioni, alla sua scienza magica e simili; come classicista in arte, preferiva la forma regolare o classica dell'epopea alla forma romantica o irregolare; e i suoi colpi possono per questo rispetto essere paragonati a quelli del Bembo contro l'*Orlando* o a quelli del Salviati contro la *Gerusalemme*. Così l'Harington si sforza di ridurre l'*Orlando* alle leggi di Aristotile, e il Sidney si prova di imporle al dramma inglese. Così anche il Sidney dichiara che genio val niente senz' « arte, imitazione ed esercizio »; e critica i contemporanei che trascurano « le regole dell'arte e i modelli degni di essere imitati » (2). Così il Webbe si studia di trovare un criterio, col quale giudicare poeti buoni e cattivi, e traduce il sommario delle regole di Orazio del Fabricius, onde servano di guida alla poesia inglese (3).

La critica inglese si può quindi dire che mostri fin dai suoi primi passi tendenze classiche; ma non è meno vero che prima di Ben Jonson non si ebbe alcun tentativo sistematico di imporre, per così dire, l'ideale classico alla letteratura. Nella Spagna, come abbiamo veduto, Juan de la Cueva affermava la poesia dovere essere classica ed imitativa, romantico ed originale il dramma. Il Sidney, al contrario, cercò

---

(1) *Scholemaster*, pp. 118, 121.
(2) *Defence*, p. 46.
(3) HASLEWOOD, II, 19, 85 e segg.

di rendere classico il dramma e accordò libertà di immaginazione e originalità di forma al poeta non drammatico. Ben Jonson fu il primo classicista inglese completo e organico; e il suo classicismo differisce da quello dell'età successiva piuttosto di gradi che di genere.

L'asserzione del Bacone che la poesia è obbligata solo alla misura delle parole ed ha massima libertà nel resto (1), è caratteristica dal punto di vista elisabettiano. I primi critici concessero estrema licenza nella scelta e nella disposizione della materia, e insistettero invece sulla stretta regolarità dell'espressione; così il Sidney, non ostante consigli l'uso dei metri classici, leva inni alla libertà del genio e ai sublimi voli dell'immaginazione. Niente di simile è in Ben Jonson. Anche egli esalta la nobiltà, il potere della poesia e la dignità dell'ufficio del poeta; ma in nessun luogo parla della libertà dell'immaginazione o della forza del genio. La letteratura per lui non era l'espressione della personalità propria, non un parto della fantasia, ma un'immagine della vita, una pittura del mondo. In altre parole, egli effettuò ciò che potrebbe dirsi un'oggettivazione dell'ideale letterario.

In secondo luogo, questa immagine della vita può ottenersi solo con uno sforzo cosciente dell'artista. Alla grande poesia, genio, esercizio, imitazione e studio sono tutte cose necessarie; ma ad esse deve andar congiunta l'arte per renderle perfette; chè l'arte sola può condurre alla perfezione (2). Appunto per questo insistere sull'arte come un elemento distinto, quasi fine a se stessa, Ben Jonson si distingue dai

---

(1) *Works*, VI, 202.
(2) *Discoveries*, p. 78.

suoi predecessori; e in nessun luogo il suo ideale artistico è espresso con tanto vigore come nella prefazione all'*Alchemist* (1612): « In poesia, specie nella « poesia drammatica... la smania delle danze e delle « buffonerie è così intensa che allontanarsi dalla na- « tura è il solo punto in arte, a cui si prenda an- « cora diletto. Ma quanto mal a proposito nomino io « l'arte, se coloro i quali fanno professione di artisti « la tengono in così poco conto e presumono di sè a « segno da deridere ogni attenzione negli altri; e, « ignoranti come sono, credono cavarsela a via di « beffe e di motti! Anzi il volgo, appunto a causa « di siffatti giudizi, li stima pei più sapienti e i più « capaci; chè esso giudica gli scrittori col medesimo « criterio che i gladiatori e gli atleti, cui la moltitu- « dine dà vanto di più animosi, allorchè le si pre- « sentano molto robusti e dànno prova di molta vio- « lenza, non importa poi che il loro impeto sia spesso « cagione della loro disgrazia, e che un leggiero « movimento da parte degli avversari basti a render « vano tutto quell'apparato di forze. Non nego che, « cercando di far sempre più del sufficiente, si può « qualche volta ottenere risultati buoni e grandi; « ma ciò accade assai di rado; e quando accade non « basta a covrire gli altri inconvenienti cui ha dato « luogo.... Ma lascia che te lo dica: v'è differenza « non lieve tra quelli che, sia anche fuor di posto, « indirizzano tutti gli sforzi loro al fine di salire in « fama di abbondanti, e quelli che scelgono prima « e poi procedono con modo e misura (1). Solo per « l'uomo incolto le cose rozze valgono più delle ele-

(1) Cf. SCALIGERO, *Poet.*, V, 3, dove si dice che la più alta virtù di un poeta è l'*electio et sui fastidium*, e VI, 4, dove è scritto che « la vita di ogni perfezione sta nella misura ».

« ganti; o le disordinate appariscono più copiose di « quelle costituenti un'unità » (1).

La letteratura dunque mira a presentare un'immagine della vita per mezzo dell'arte; e la guida dell'arte, secondo il Jonson, è da cercare nelle regole della critica. Così per esempio il successo nella comedia deve ottenersi

> By observation of those comic laws
> Which I, your master, first did teach the age (2);

ed altrove, come si ricorderà, il Jonson si vanta di non aver trascurata alcuna « legge necessaria ». Ma benchè l'arte possa trovare una guida e un consigliere infallibile nelle regole della critica, egli non è per un attaccamento servile alla pratica o alla teoria della letteratura classica. Negli antichi bisogna veder guide, non despoti (3). In breve, lo spirito inglese non era ancor pronto ad accettare l'ideale neo-classico in tutte le sue conseguenze; e la cieca sottomissione all'autorità degli antichi non venne che coll'influenza francese.

Ciò è forse meglio dimostrato dalla storia dell'influenza di Aristotile nella critica inglese dall'Ascham al Milton. Il primo accenno alla *Poetica* in Inghilterra è da cercarlo nello *Scholemaster* dell'Ascham (4); dove leggiamo che l'Ascham, il Cheke e il Watson si trattenevano insieme a Cambridge in genialissimi ragionamenti, confrontando i precetti poetici di Aristotile e di Orazio cogli esempi di Euripide, di Sofocle e di Seneca. Nella *Defence of Poesy*, il Sidney cita parecchie volte Aristotile, la cui autorità pel

---

(1) *Works*, II, 3; cf. *Discoveries*, pp. 22, 27.
(2) *Works*, III, 297.
(3) *Discoveries*, p. 7.
(4) *Scholemaster*, p. 139.

dramma venne messa quasi alla pari col « buon senso » (1). L'Harington non trovò pace se non quando ebbe provato che l'*Orlando* è sostanzialmente conforme ai precetti di Aristotile. Il Jonson stese un comento all'*Ars poetica* di Orazio, con elucidazioni cavate da Aristotile, e in esso

> All the old Venusine (Orazio) in poetry
> And lighted by the Stagyrite (Aristotile), could spy,
> Was there made English (2);

ma il manoscritto venne disgraziatamente divorato dalla fiamme nel 1623. Tuttavia il Jonson si accorse quanto fosse ridicolo fare di un autore un dittatore (3). L'ammirazione per Aristotile, benchè grande, non gl'impedì di riconoscere che le regole di lui sono inutili dove manchi l'ingegno, e che non si può impastoiare la libertà del poeta nei limiti stretti imposti dai grammatici e dai filosofi (4). Aristotile, nota ancora, fu il primo critico e il primo fra tutti ad insegnare al poeta il modo di scrivere; e non devesene disprezzar l'autorità, quasi avesse inventate le sue regole; no, egli osservò le migliori cose nella natura e nei poeti e di queste fece un codice completo e organico di arte. Anche il Milton nutrì una sincera ammirazione per « quell'arte sublime che è insegnata nella *Poetica* di Aristotile, in Orazio e nei comentari italiani del Castelvetro, del Tasso, del Mazzoni e d'altri » (5). Ma ad onta di tutto ciò, lo spirito inglese non abdicò mai alla propria indipen-

---

(1) *Defence*, p. 48.
(2) *Works*, III, 321; cf. I, 335, III, 487.
(3) *Discoveries*, p. 66.
(4) *Ibid.*, p. 78 e segg.
(5) *Prose Works*, III, 473.

denza; e prima che cominci l'influsso francese, non troviamo niente, nella critica inglese, che rassomigli a una dittatura letteraria di Aristotile (1).

---

(1) Il capitolo sulla poesia nel *Compleat gentleman* del Peacham (1622) è interessante sopratutto per quel che deve allo Scaligero, dettovi (p. 91) « il principe di ogni sapere e il giudice dei giudizi, il divino Giulio Cesare Scaligero ». Ciò ne fa un arbitro se non un dittatore letterario. Nelle *Great assises holden in Parnassus* (1645) lo Scaligero viene proclamato dei signori del Parnaso, insieme a Bacone, Sidney, Erasmo, Budé, Heinz, Vossio, Casaubon, Mascardi, Pico della Mirandola, Selden, Grozio ed altri.

CONCLUSIONE.

Abbiamo dimostrato che alla metà del secolo XVI un complesso organico di regole e di teorie poetichè s'era costituito in Italia, donde passò in Francia, in Inghilterra, in Ispagna, in Germania, in Portogallo, in Olanda e, attraverso l'Olanda, nella Scandinavia; sicchè le dottrine della Rinascenza, all'alba del secolo XVII, erano sparse in tutta l'Europa occidentale. Le diverse nazioni, nondimeno, nell'impossessarsi dell'eredità italiana, non mancarono di segnarla ciascuna dell'impronta del suo genio, dando così lo stampo della tradizione propria alla comune. La forma che il sistema ricevette in Francia fu quella che trionfò da ultimo; per cui il neo-classicismo rappresenta la fase o versione francese dell'aristotelismo della Rinascenza.

L'origine prima di un tal sistema critico è nelle poetiche formali del Cinquecento; ma queste non è da credere fossero dei monumenti isolati o rappresentassero le uniche vie, per le quali poeti, critici ed eruditi pervennero allo studio della letteratura; in verità, esse non sono se non uno dei tanti lasciti che, nel dominio della critica, l'Italia legò alla sua scolara, la Francia. Qui, conchiudendo, cercherò di coordinarle allo sviluppo generale della letteratura critica, e di indicare le tappe, attraverso cui il sistema, che da esse germogliò, si disfece e decadde.

Gli umanisti, come il prof. Vossler ha provato (1), concepirono la natura della poesia in termini prima di *teologia*, poi di *oratoria* e finalmente di *rettorica* e di *filologia*; e questo sviluppo, che pareva fosse diretto a riconoscere un valore estetico alla letteratura, in realtà tendeva a non tener conto che di particolari esteriori, e, conseguenza ineluttabile del fiorire dell'erudizione, a un diminuimento di interesse per la poesia presa in sè, come arte creativa. Alle appassionate apologie del Petrarca, del Boccaccio e di Coluccio Salutati, dove l'impulso vitale della poesia era identificato con quello di Dio medesimo, successero studi più calmi, in cui la poesia ebbe posto accanto alle altre discipline umanistiche. « Quando io « dico lettere (litteras), afferma Ermolao Barbaro, « intendo filosofia, che va congiunta all'eloquen- « za » (2). E il Tifernate: « Il poeta non differisce in « alcun modo dall'oratore, eccetto che può correre « attorno più liberamente, è un po' più limitato nei « suoi numeri ed ha maggiore affinità colla musica » (3). Però è che l'umanesimo, pur potendo nel suo progresso ampliare questo o quel lato della coltura umanistica, s'occupava sempre più dell'intero corpo degli studi classici e li considerava come costituenti un'unità a sè; onde gli *studia sapientiae* e gli *studia eloquentiae*, sul principio distinti con cura gli uni dagli altri, finirono per fondersi nell'unica categoria di *studia litterarum* (4). I moderni, si lamentava il Vives, confondono le arti, a causa della loro rassomi-

---

(1) *Poet. Theorien in der ital. Frühren.*, p. 88.

(2) ANGELI POLITIANI *Opera*, Lugduni, 1539, p. 457.

(3) MÜLLNER K., *Reden und Briefe italianischer Humanisten*, Vienna, 1899, p. 187.

(4) Cf. V. ROSSI, *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, p. 407 e segg. (nota alle pagine 2 e 3).

glianza, e di due che esse sono e contrarie, ne fanno una; chiamano la rettorica grammatica, e la grammatica rettorica, perchè ambedue trattano della lingua; chiamano il poeta oratore e l'oratore poeta, perchè ambedue mettono armonia ed eloquenza nei loro discorsi (1).

La principale opposizione a questo complesso di dottrine secolari — compreso sotto il capo generale di *litterae* o *studia humanitatis* o *eloquentia* o *philologia*, secondo gli interessi predominanti del momento o il gusto individuale dello scrittore — venne da due grandi avanzi del Medio Evo, dalla tradizione dell'insegnamento scolastico e dalla tradizione della cavalleria. Pigliarono le parti delle lettere contro la prima i trattati pedagogici del secolo XV e degli inizi del XVI; infatti quanti scrivono dell'educazione umanistica — gli italiani Leonardo Bruni, Enea Silvio Piccolomini, Maffeo Vegio, Battista Guarino, Iacopo di Porcia, il francese Budé, l'olandese Erasmo, il tedesco Sturm, lo spagnuolo Vives, gli inglesi Elyot ed Ascham — non pure spiegano, ma difendono la posizione della letteratura e specialmente della poesia classica nel nuovo schema di istruzione. Sopratutto la traccia di paganesimo e di immoralità essi combattono; e, benchè a questo scopo adducano pochi, se pure, argomenti originali, non cessano di magnificare l'efficacia educativa e raffinatrice degli studi letterari e dal mostrare quanto aiutino a nutrire lo spirito dei giovani.

In modo simile, la tradizione della cavalleria — la tradizione della vita attiva per eccellenza, che lasciò scarso posto alla coltura — sollevò la quistione se gli studi letterari fossero praticamente inutili al genti-

---

(1) *Opera*, ed. Mayans, Valencia, 1785, VI, p. 64.

luomo, se lo rendessero effeminato e incapace della vita militare e cortigiana; e vi si insistette al punto che il Castiglione poteva scrivere nel *Cortigiano* (1528): « Essendo già stata questa disputazione lungamente agitata da huomini sapientissimi, non è bisogno rinnovarla ». Ma poche opere del Cinquecento sul cortigiano, sul gentiluomo, sull'onore, sui costumi e sulla cortesia, omettono di discutere i meriti relativi delle lettere e delle armi, in quanto concorrono a perfezionare la natura umana; e non poche opere speciali, come *De armorum litterarumque comparatione* del Nifo, e *Della nobiltà, delle lettere e delle armi* di Giacomini Tebalducci Malespini sono dedicati allo stesso tema. La controversia tra il Muzio, che sposò la causa delle lettere nel *Gentilhuomo*, e il Mora, che sposò quella delle armi nel *Cavaliere*, è ben nota (1).

Però l'opinione pubblica in generale teneva per un unico indirizzo. Il Castiglione e il Guazzo possono dissentire nel decidere se le lettere o le armi tengano il primo luogo; ma in fondo convengono che tanto le une quanto le altre sono necessarie in un uomo compiuto. La quistione si accentrava per la maggior parte nella gloria: sono le lettere o le armi quelle che procurano fama più vasta e più duratura? Così in tempi più antichi, quando la cavalleria ebbe la tenzone fra le armi e l'amore, fra il pregio delle imprese cavalleresche (*ol pretz d'armas e de cavallairia*) da un lato, e le gioie della galanteria (*lo joy de dompnas e d'amia*) dall'altro (2),

(1) L'opera del Mora non fu pubblicata se non dopo la morte del Muzio; cf. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito*, II, 302 e segg.

(2) Cf. la tenzone tra Sordello e Bertran de La Manon in C. De Lollis, *Vita e poesie di Sordello*, Halle, 1896, p. 174.

fu la stessa quistione dell'onore, della gloria, che venne in campo; fu lo stesso dubbio degli effetti sfibranti dell'amore sulla prodezza, che agitò lo spirito cavalleresco. Ma l'umanesimo giustificò la coltura, al di sopra di ogni disputa, come un gentile perfezionamento. Loys le Roy, nella *Vicissitude*, mette in luce la cooperazione delle lettere e delle armi nei popoli civili; e William Segar, nell'*Honor military and civil* (Londra, 1602), riassume tutta la disputa dicendo che « un gentiluomo può volgere la sua attività alle armi, alla dottrina o a questa e a quelle insieme; e, secondo il *suo* umile avviso, difficilmente meriterà mai un tanto d'onore colui che non prenda piacere alle une o all'altra » (1).

Le poetiche del Cinquecento ereditarono così, in forma teorica, una difesa della poesia classica contro le accuse di paganesimo e di immoralità; una difesa dello studio delle lettere contro le accuse di effeminatezza e di inutilità pratica; una difesa della letteratura classica come un coefficiente di educazione e di raffinamento; una difesa degli studi letterari in genere, non come pura erudizione umanistica, ma come un perfezionamento del gentiluomo e del cortigiano, come un elemento di coltura generale. Di più, la difesa del volgare, tentata già da Dante nel *De vulgari eloquentia*, fu portata alla vittoria finale dal Bembo e dalla sua scuola; e la discussione continuò per opera di un gran numero di partigiani ardenti, quali il Varchi e il Muzio in Italia, il Du Bellay ed Henri Estienne in Francia, Juan de Valdés in Ispagna e il Cheke, l'Ascham e il Mulcaster in Inghilterra.

---

(1) Cf. EINSTEIN, *Italian renaissance in England*, New Jork, 1902, p. 93.

Posta su questa strada, la teoria poetica aveva tratto alimento sopratutto dalle opere rettoriche ed oratorie di Cicerone, dai trattati morali di Plutarco (specialmente quelli sulla lettura dei poeti e l'educazione della gioventù), dalle *Institutiones oratoriae* di Quintiliano e dal *De legendis gentilium libris* (1) di Basilio il Grande.

A tutta questa roba il secolo XVI aggiunse un vasto materiale di critica classica. Aldo, nel 1503, pubblicò le opere dei principali retori greci; Giulio Camillo dichiarò Ermogene, il Robertelli Longino, e molti comentarono l'*Ars poetica* di Orazio. In quasi tutte le nazioni di Europa sembra che l'attività critica si inaugurasse col volgarizzamento dell'*Epistola ai Pisoni*; e la versione italiana del Dolce nel 1535, quella francese del Pelletier nel 1545, quella inglese del Drant nel 1567 e quelle spagnuole dell'Espinel nel 1591 e dello Zapata nel 1592, segnano gli inizi della critica volgare nei rispettivi paesi. Ma la diffusione della *Poetica* di Aristotile fu, come s'è visto, il centro intorno al quale si sviluppò la teoria poetica e nel quale la critica trovò il criterio pei suoi giudizi; e dall'antica eredità umanistica e da questi nuovi studi aristotelici uscì quel corpo compatto di dottrine che può caratterizzarsi colla frase di « Poetica del Rinascimento ». I vieti criteri di *doctrina* ed *eloquentia*, con cui gli umanisti avevano giudicata ogni prova letteraria, furono sostituiti da altri pur mo' nati: probabilità, verisimiglianza, uni-

---

(1) Quest'opera sembra avesse molta popolarità tra gli umanisti; fu tradotta in latino da Leonardo Bruni verso il 1405 (cf. COLUCCIO SALUTATI, *Epistola* in *Scelta di curiosità letterarie*, Bologna, 1867, LXXX, 221) ed è citata, per esempio, dal Toscanella (MÜLLNER, op. cit., p. 194) e da E. S. Piccolomini (*Opera*, Basileae, 1571, p. 983); il Vives, nel 1531, pare la metta al di sopra della *Poetica* di Aristotile (*Opera*, VI, 342).

tà, la norma fissa per ciascun genere, e via. Guardato dal punto di vista della critica europea nel suo complesso — chè la medesima trasformazione, come in Italia, seguì in tutti i paesi d'oltralpe — lo sviluppo si può compendiare, dicendo che l'ideale dell'imitazione classica si fuse con quello delle regole neo-classiche. All'imitazione aveva tenuto dietro la teoria, e alla teoria la legge.

Il problema immediato della critica fu di applicare quest'insieme di teorie poetiche a tutta la letteratura d'immaginazione, passata e presente. A ciò contribuirono molto le dispute letterarie del secolo XVI, come quelle intorno all'*Orlando Furioso*, alla *Gerusalemme Liberata,* alle *Orbecche,* alla *Divina Commedia*, al *Pastor fido.* Nè interamente inutili sotto questo rispetto riuscirono le stesse polemiche personali del tempo — come quelle tra il Caro e il Castelvetro, tra il Sigonio e il Robertelli, tra il Giraldi Cintio e il Pigna, tra l'Aretino e il Franco, tra il Dolce e il Ruscelli, tra il Domenichi e il Doni. — La teoria poetica penetrò fin nelle controversie linguistiche; e così, per esempio, il Castelvetro, rispondendo all'*Ercolano* del Varchi, ne combatte la distinzione tra versificatore e poeta (1). Nessun campo dell'attività umana ne andò immune; essa arricchì, tra molti altri, i sistemi filosofici del Telesio, del Campanella e del Bacone; e questi dimostrano quanto avesse progredito il secolo, in paragone alla scarsezza o confusione di idee intorno alla poesia, che si deplora nelle opere di un Savonarola o di un Vives.

Le accademie italiane risuonavano della voce di conferenzieri che dichiaravano versi del Petrarca,

---

(1) B. VARCHI, *Opere*, Trieste, 1859, II, 150, 217.

del Bembo, di Dante, Ariosto, Tasso e simili; e, benchè tai discorsi fossero per la maggior parte triviali e futili e si occupassero soprattutto di particolari esteriori, pure non potevano non contribuire, in certo modo, all'assimilazione della teoria poetica, e, più importante ancora, a favorire quella critica che ha gli occhi direttamente sulle pagine del poeta.

Di essi i più caratteristici sono le *lezioni* (tenute nelle Accademie di Firenze e di Padova), e i trattati minori del Varchi, che per certi rispetti è il rappresentante della critica del mezzo Cinquecento. Autore di teorie poetiche, egli ha idee proprie anche sul metodo e lo scopo della critica. Scrivendo prolegomeni critici « non solo a libri de' filosofi, ma di tutti altri scrittori, così di versi, come di prosa », discute diciassette punti, alcuni indispensabili, altri soltanto utili, da considerare nel togliere a leggere un'opera: il nome e la vita dell'autore, il titolo del libro, se sia oppur no legittimo, il fine, il soggetto, lo strumento, l'officio, l'utilità sua, le divisioni, l'ordine delle parti, sotto quale specie di filosofia cada, il metodo d'insegnamento, la proporzione, la lingua, e simili (1); tutte cose che non vanno oltre la corteccia, tutte o quasi tutte che evitano o ignorano il lato puramente estetico della letteratura; ma, è vero, non siamo che ai preliminari. Che cosa ci tocchi fare, venendo all'opera istessa, il Varchi dice in un breve, ma importante frammento, *Qualità che si ricercano negli scrittori e negli scritti* (2); e queste qualità sono quattro: bontà e dottrina, che riguardano il contenuto della letteratura; eloquenza ed arte, che riguardano il modo di trattarlo. Di esse, scrive il Varchi,

(1) *Ibid.*, p. 806.
(2) *Ibid.*, p. 813.

le prime sono più nobili delle seconde, poichè quelle si occupano di cose e queste di parole; le une costituiscono la parte istruttiva, le altre la parte piacevole della letteratura. Ma bontà e dottrina soltanto non bastano, per la ragione che tutte le cose sono composte di forma, che è l'elemento più nobile, e di materia, che è l'elemento meno nobile (!): e questa forma alla letteratura viene dall'arte, che in un senso comprende anche l'eloquenza, e che sola è prova del genio e del giudizio dello scrittore. Qui, come si vede, siamo ancora una volta di fronte ai vecchi paroloni umanistici, *doctrina* e *eloquentia*, materia e forma, parole e cose, utile e piacere; residuo di frasi classiche e di gergo medioevale; si sente ancora la pedanteria e il formalismo umanistico del Quattrocento, e, più antico, l'interesse scolastico alle sottigliezze delle definizioni.

Ciò forse apparirà più chiaro, vedendo come il Varchi avesse poste in pratica simili idee. Fu sua abitudine favorita di pigliare dei versi come testo di un discorso filosofico; un sonetto di monsignore Della Casa, per esempio, gli offre l'occasione per una lettura sulla gelosia (1). Ma ad illustrare il suo metodo critico varranno meglio le otto conferenze sulle *Canzoni degli occhi* del Petrarca, tenute a Firenze nella primavera del 1545 (2). Nella prima segue in generale il metodo, che egli medesimo aveva proposto per ogni discusssione preliminare, occupandosi di sei punti: 1.°, del genere al quale le tre canzoni appartengono, e che, come decide, è quella specie di rettorica chiamata

---

(1) *Ibid.*, p. 570. Questa lezione fu tradotta in inglese nel 1615, da Robert Tofte, col titolo *The blazon of jealousie*, con interessanti note marginali cavate dalla poesia contemporanea inglese.

(2) *Ibid.*, p. 439.

« dimostrativa o laudativa »; 2.°, del loro stile, che non è nè elevato nè umile, ma nella prima *bassamente mezzano*, nella seconda *mediocremente mezzano*, nell'ultima *altamente mezzano*; 3.°, della specie o sorta di poesia, nella quale rientrano, che è « lirica » detta così, perchè in origine fatta per esser cantata sulla lira; « esegetica o narrativa », perchè il poeta vi parla di persona; e « mista », perchè la versificazione è in parte regolare e in parte libera; 4.°, del soggetto e dello scopo loro, l'uno « naturale », ossia riguardante cose della natura, l'altro il desiderio di dar lode e gloria a Madonna Laura; 5.°, delle loro somiglianze e dissomiglianze; e, finalmente, dei vincoli di dipendenza, onde sono fra di loro legate.

Tutto ciò non tocca propriamente il problema della critica; ma nelle letture successive il Varchi tratta delle canzoni più davvicino, studiandone l'una dopo l'altra le stanze e discutendone minutamente le parti. Così, sui primi versi:

> Perchè la vita è breve
> E l'ingegno paventa all'alta impresa etc.,

osservato che il poeta vi espone il tema, fa comenti di questo genere: « La *vita*, lo spazio del vivere umano; *è breve*, ciò è corto; *e l'ingegno*, mio; *paventa*, pave e teme; *all'alta impresa*, considerando l'altezza del soggetto o quanto sia malagevole volere lodare la leggiadria di sì begli occhi » (1).

E gli altri versi:

> Quel che pensier non pareggia,
> Non che l'agguagli altrui parlar o mio,

---

(1) *Ibid.*, p. 448.

dichiara così: « Cioè i begli occhi di Madonna Laura. Nè poteva usare circonlocuzione più divina, nè con più belle voci e meglio accomodate parole, rispondendo *parlar*, che è verbo, a *pensier*, che è nome; ed *agguagli* presente del soggiuntivo, a *pareggia*, presente dell'indicativo, e *mio* ad *altrui*. Il che a fine che meglio s'intenda, dovemo sapere che primieramente sono le cose, dipoi i concetti overo pensieri.... nel terzo luogo sono le voci, overo le parole.... ultimamente è la scrittura.... perciocchè le cose sono più e più veramente che i concetti; i concetti più che le parole, le parole più che le scritture » (1).

Non si capisce come interpetrazioni così puerili potessero dar luce al testo del Petrarca, o favorire la causa della critica; ma oltre questi comenti verbali e queste distinzioni scolastiche il Varchi, nelle lezioni sul Petrarca, non cerca di andare. Però non meraviglia che un contemporaneo dicesse sarcasticamente:

> Le Canzoni degli Occhi ha letto il Varchi.
> Ed ha cavato al gran Petrarca gli occhi (2).

Occorre tuttavia ricordare che tali letture furono tenute tre o quattro anni prima che intorno alla *Poetica* di Aristotile si sollevasse tutto quell'interesse cui diedero occasione i comentari del Robertelli (1548) e del Maggi (1549) e il volgarizzamento del Segni (1549); esse precedono di otto anni quelle del Varchi medesimo sulla teoria poetica: e, sol che si istituisca un paragone tra le une e le altre, salteranno agli occhi più che lampanti i grandi servigi,

(1) *Ibid.*, p. 448.

(2) ALFONSO DE' PAZZI, nel *Terzo libro delle opere burlesche*, 1771, p. 259; cf. GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, pp. 26. 64.

che la poetica della Rinascenza rese alla critica in un breve periodo di tempo. Nel trattare di poesia lirica, il Cinquecento, non avendo la guida di quelle teorie precise e di quelle leggi fisse, che erano state elaborate per la poesia drammatica ed epica, si perdette in dettagli e in pedanterie; e le vecchie sottigliezze scolastiche seguono il Varchi anche nel discorso sulla « Poetica in generale » e nel quinto sulla « Poesia », che io ho già ampiamente esposto; ma il procedere più sicuro e un nuovo atteggiamento verso la materia, indicano che, un certo cambiamento si era prodotto. In una di queste letture, dopo d'aver affermato che il *Giron cortese* dell'Alamanni gli piace più dell'*Orlando Furioso* (e un giudizio così sbalorditivo deve esser tenuto presente, quando se ne definisce il valore come critico) dice: « A pochi, e forse a niuno è lecito affermare: Il tale ha errato, o, la tal cosa sta male. Può bene ciascuno, molti deono dire: A me pare, che il tale abbia errato, o, la tal cosa non mi pare che stia bene. Concedasi a ognuno dire: Le figure del tale o scultore o pittore non mi piacciono, ma a pochissimi affermare che elle buone non siano » (1).

Abbiamo sotto altra forma il vecchio concetto della diversità *de gustibus*; è nondimeno notevole, in quanto dimostra che la teoria non s'era ancora cristallizzata in domma. La critica ortodossa neoclassica, avendo trasformato in leggi il giusto piacere, che si doveva aspettare da ciascun genere letterario, non fu turbata da dubbio di sorta. Ma sullo spuntar del secolo XVIII il Marivaux manifestò una veduta molto affine a quella del Varchi. I critici contemporanei suoi, secondo il Marivaux, innanzi ad

(1) *Ibid.*, p. 691.

un'opera d'arte, si permettevano di asserire: « Questa cosa non val niente, quella è detestabile »; ma siffatto giudizio non regge, perchè un uomo di gusto può dire di un libro: « Esso non mi piace »: ma « non deciderà mai che è mal fatto, se non dopo d'aver confrontate le idee sue con quelle degli altri (1) ». Qui il dubbio se le leggi poetiche possano offrire al critico individuale un criterio fisso di giudizio, è segno che l'edificio neo-classico ha cominciato a crollare; chè proprio allo sviluppo di questa idea la critica volse principalmente i suoi sforzi, nel tempo che va dal Varchi al Marivaux.

Di questo sviluppo è prova una lezione di Torquato Tasso su d'un sonetto di monsignor Della Casa, tenuta oltre un quarto di secolo più tardi nell'Accademia ferrarese (2). Il Tasso vi segue il metodo usato dal Varchi nei discorsi sul Petrarca, investigando prima in che stile il sonetto è scritto e poi dichiarandone le varie parti; se non che, le aride formule del Varchi di stile alto, mediocre e basso cedono il posto ad una discussione più filosofica dello stile poetico, fondata sulle teorie di Ermogene, di Demetrio Falereo e di Cicerone; e la puerile esposizione verbale lascia il campo a un metodo non semplicemente espositivo, ma ispirato al giusto concetto che il Tasso aveva dell'officio della critica. Sin dal bel principio ei piglia posizione, opponendosi e al metodo dell'imitazione, che giudica le opere dalla loro somiglianza o dissomiglianza da alcun capolavoro dello stesso genere; e al metodo dell'arte, il cui più alto compito è di « investigare le cagioni

(1) G. Larroumet, *Marivaux, sa vie et ses oeuvres*, Paris, 1894, p. 448.
(2) *Opere*, XI, 42 e segg.

per le quali questo verso dolce ci paia, questo aspro, questo umile e plebeo; questo nobile e magnifico; questo troppo negletto, questo troppo fucato; questo freddo, questo gonfio, questo insipido: perchè qui si lodi il corso e la velocità dell'orazione, qui la tardità e la dimora, qui il parlar retto e qui l'obliquo; qui il periodo lungo, qui il breve; e insomma perchè piacciono e dispiacciono i componimenti; e trovate le cagioni di tutte queste cose, ne formano nell'animo alcuni universali, veri e infallibili; raccolti dall'esperienza di molti particolari, la cognizione dei quali propriamente Arte si dimanda ».

Perchè piacciono o dispiacciono le opere di arte! le ragioni universali e infallibili del piacere e dispiacere nostro! — questi sono problemi che stanno al di sopra dello scopo del tentativo e del metodo empirico del Varchi; questo è un notevole avanzamento sul supposto di una base individuale del piacere o dispiacere che la poesia procura. Tuttavia il metodo del Tasso è un compromesso tra i due da lui definiti; il metodo dell' imitazione e quello dell'arte sono ugualmente necessari al critico.

Qui la critica comincia a ripiegare gli occhi su se medesima, passando dalle due quistioni che più l'avevano occupata nel secolo XVI: « Che cosa è la poesia? » e « Quale è il significato di questo o quel poema? », a una terza, che aveva concepita solo vagamente: « Che cosa è la critica? ». Dire che questa quistione fu posta nettamente la prima volta e definitivamente discussa nel secolo XVII è dire che non prima d'allora la critica divenne un'arte organica e conscia di sè; ed è caratteristico in questo mutar di atteggiamento che, mentre Orazio e Vida avevano scritto « Arti *poetiche* », è letteralmente ad un « Essay on *criticism* » che il Pope prodiga i te-

sori del suo ingegno. Scrivendo una quarantina d'anni dopo del Boileau, il Pope sostituì un breve abbozzo della storia della critica ai rapidi cenni che nell'*Art poétique* sono dedicati alla poesia francese.

Lo sviluppo di questa nuova organizzazione del metodo e della teoria critica ebbe a base la poetica del Rinascimento. Le regole e le teorie erano le medesime, ma l'attitudine versò di esse andò man mano cambiando; e la storia di quest'attitudine ci dà la storia della critica nei secoli XVII e XVIII. All'alba del secolo XVII, in Italia e in Ispagna altre teorie stilistiche si compilarono sulle discussioni rettoriche dell'antichità classica e della Rinascenza; e nel fermento del pensiero, nacque anche l'idea di *wit*, derivato, attraverso l'*esprit* francese, dall'*ingegno* italiano. Una terminologia non più udita venne in uso, indice di un cambiamento di interesse dai materiali della letteratura alle disposizioni e alle facoltà dello spirito; parole come « fantasia », « giudizio », « spirito », « umore », « gusto » « il sublime » acquistarono nuovo significato e voga più larga. Ma il razionalismo dello spirito classico soffocò questo movimento sul principio; e non prima della metà del secolo XVIII l'animo umano, piuttosto che la letteratura, fu sistematicamente studiato per lo sviluppo dei principii della critica. Il Tasso, come abbiamo visto, propose il problema vitale perchè la poesia piaccia all'animo dell'uomo; ma ne cercò la soluzione nella poesia istessa.

Col sorgere dello spirito razionalistico, la critica si occupò sopratutto di fissare un criterio razionale da seguire nei suoi giudizi. « La critica, scrive il Dryden, come fu istituita da Aristotile, significava criterio a giudicar giusto; e la sua parte principale sta nell'osservare quelle perfezioni che dovrebbero dilet-

tare un lettore ragionevole » (1). Questo non è più il problema del Tasso, perchè certe perfezioni piacciono; vi sono in poesia perfezioni che debbono piacere al lettore ragionevole. Il La Bruyère in un passo già citato, va anche più lontano, affermando che per ogni lettore v'è un criterio assoluto del gusto: « Vi è un punto di perfezione in arte, come ve n'ha uno di bontà o di maturità nella natura. Quegli che lo sente ed ama, ha gusto perfetto; quegli che non lo sente e ama qualche cosa di più o di meno, ha gusto imperfetto. V'è dunque un gusto buono e uno cattivo, e si disputa dei gusti con ragione » (2). Il criterio del giudizio del Dryden e il criterio del gusto del La Bruyère risultano l'uno e l'altro dall'applicazione della ragione al piacere estetico. Tuttavia lo sviluppo dell'idea di gusto (3) non fu senza pericoli per lo spirito rigido del classicismo. La ricognizione della base soggettiva del gusto condusse tosto a un contrasto con quelle regole neo-classiche che costituivano l'elemento esteriore dell'arte. Il Pope riconobbe che il gusto può dare una grazia, della quale non è capace l'arte; si ricorse al *je ne sais quoi* (4) per indicare quegli elementi di pia-

---

(1) *Works*, ed. Scott-Saintsbury, V, 112.

(2) *Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit ». Cf. SHAFTESBURY, *Characteristicks*, London, 1711, III, 154-5.

(3) Per la storia primitiva del termine « gusto », cf. CROCE, *Estetica*, p. 194 e segg.; BORINSKI, *Poetik der Renaissance*, p. 308 e segg.; *Baltasar Gracian und die Hoflitteratur*, p. 39 e segg.; e l'importante recensione del Farinelli, su quest'ultima opera, nella *Revista crítica de historia y literatura españolas*, II, 1896. Ma cf. anche ADDISON, *Spectator*, n. 409, 19 giugno 1712, dove la priorità del Gracian nell'uso della parola sembra data come cosa di fatto.

(4) Questa frase era stata adoperata già nel secolo XVI sia in Italia che in Francia. Il Tasso e il Montaigne l'usano; e M.lle de Gournay, la *fille d'alliance* del Montaigne, dice per esempio: « L'amour qui est je ne sçai quoy, doit sourdre de je ne sçai quoy » (DONCIEUX, *Le Père Bouhours*,

cere estetico che non si riusciva a spiegare colle regole della poetica della Rinascenza; e finalmente il Montesquieu, nell'*Essai sur le goût*, dice che « l'arte dà le regole e il gusto le eccezioni; il gusto discopre in quali occasioni l'arte dovrebbe sottomettersi ad esso, in quali esso dovrebbe sottomettersi all'arte » (1). Allato a questa evoluzione si sviluppò naturalmente un interesse congenere pei procedimenti soggettivi dell'arte. Il Montesquieu medesimo deplora che gli antichi riguardassero come positive tutte le qualità relative dello spirito; i dialoghi di Platone sono assurdi perchè trattano del buono, del bello, del piacevole e simili, come se queste fossero delle realtà positive: « Le sorgenti del bello, del buono, del piacevole etc. sono in noi medesimi, e cercarne le ragioni è cercare le cause dei piaceri dell'anima nostra. Esaminiamo dunque la nostra anima, studiamola nei suoi atti e nelle sue passioni. La poesia, la pittura, la scultura, l'architettura, la musica, la danza, infine le opere della natura e dell'arte possono darle piacere; vediamo perchè, come e quando glielo dànno » (2). La nuova scienza estetica doveva tentare e, in certo senso, anche risolvere questo nuovo problema: il movimento romantico doveva applicare i frutti di queste fatiche alla letteratura e alla critica letteraria.

Così, durante il secolo XVII e il XVIII, l'attitudine verso la poetica del Rinascimento aveva subìta una

---

pp. 264-5). Il Bouhours la rese stabile nella critica, nel secolo XVII, e fu seguito nel XVIII dal Marivaux, dal Montesquieu, dal Feijóo, e da molti altri (Cf. Croce, *Estetica*, p. 205 e segg.; Larroumet, *Marivaux*, p. 498 e segg.). Dal tempo dello Shaftesbury (*Characteristicks*, I, 137) venne naturalizzata anche in Inghilterra.

(1) *Oeuvres complètes*, Paris, 1834, p. 596.

(2) *Ibid.*, p. 587 (e nota).

completa trasformazione. Nel Rinascimento istesso, il periodo umanistico col suo ideale di imitazione classica fu seguito da un periodo di teorie plasmate sulla poetica di Aristotile, le quali si cristallizzarono presto in regole fisse e in dommi di critica. Il periodo neo-classico riguardò queste regole prima con atteggiamento di ingegno, poi di ragione e in fine di gusto. Quando il filosofo Hobbes, nella prefazione al volgarizzamento dell'*Iliade* (1675), dice che « vi sono molti uomini chiamati *critici* (critics), *ingegni* (wits) e *virtuosi*, che hanno l'abitudine di censurare i poeti » (1), designa le tre categorie di letterati, che dovevano compiere quelle tre fasi dell'attività critica. Imitazione, teoria, legge; ingegno, ragione, gusto, ciascuno a sua volta divenne un principio direttivo della critica, finchè col movimento romantico furono tutti sostituiti dall'immaginazione creativa. Le prime tre rappresentano le tappe per le quali la poetica del Rinascimento passò, procedendo verso la codificazione completa; gli ultimi tre ne rappresentano il disfacimento e la fine.

---

(1) *English Works*, ed. Molesworth, London, 1844, X, III.

APPENDICI.

APPE

Tavola cronologica delle prin

Data	ITALIA	Data	
1527	Vida: *De arte poetica.*	1528	Budaeus: *tuend*
1529	Trissino: *Poetica*, PP. I-IV.		
1535	Dolce: trad. dell'*Ars poetica* di Orazio.	1533	Budaeus:
1536	Pazzi: trad. della *Poetica* di Aristotile.	1545	Pelletier: Orazi
1536	Daniello: *Poetica.*		
1539	Tolomei: *Versi e regole della nuova poesia.*		
1548	Robertelli: ed. della *Poetica* di Aristotile.	1548	Sibilet: A
1549	Segni: trad. della *Poetica* di Aristotile.	1549	Du Bellay
1550	Maggi: ed. della *Poetica* di Aristotile.		
1550	L. G. Giraldus: *De poetis nostrorum temporum.*		
1551	Muzio: *Arte poetica.*		
1553	Varchi: *Lezioni sulla poesia.*		
1554	Giraldi Cintio: *Discorsi.*	1554	Pelletier:
1554	Robertelli: ed. di Longino.	1555	Morel: ed.
1559	Cavalcanti: *La Rethorica.*	1557	Foclin: *R*
1559	Minturno: *De poeta.*	1560	Pasquier:
1560	Vettori: ed. della *Poetica* di Aristotile.	1561	(Scaligero
1561	Scaligero: *Poetica.*	1565	Ronsard:
1563	Trissino: *Poetica*, PP. V-VI.	1571	De la Por
1564	Minturno: *Arte poetica.*	1572	Jean de l
1570	Castelvetro: ed. della *Poetica* di Aristotile.	1572	Ronsard:
1573	Mazzoni: *Difesa di Dante.*	1573	Jacques d *tri cl*
1575	Piccolomini: ed. della *Poetica* di Aristotile.	c. 1590	Vauquelin
1579	Viperano: *De arte poetica.*		
1586	Patrizi: *Della poetica.*	1598	De Laudu
1587	T. Tasso: *Discorsi dell'arte poetica.*		
1588	Denores: *Poetica.*		
1597	Buonamici: *Discorsi poetici.*		
1598	Ingegneri: *Poesia rappresentativa.*		
1600	Summo: *Discorsi poetici.*		

CE *A*.

opere critiche del secolo XVI.

ANCIA	Data	INGHILTERRA
dio litterarum insti-		
lologia.	c. 1524	Cox: *Rhetoric.*
dell'*Ars poetica* di	1531	Elyot: *The gouvernour.*
	1553	Wilson: *Rhetoric.*
que.		
ice et illustration.	1567	Drant: trad. dell'*Ars poetica* di Orazio.
	1570	Ascham: *Scholemaster.*
	1570	T. B.: trad. della *Nobilitas literata* dello Sturm.
	1575	Gascoigne: *Notes of instruction.*
	1579	Gosson: *School of abuse.*
	1579	Lodge: *Reply to Gosson.*
	1580	Harvey e Spencer: *Letters.*
étique.	c. 1583	Sidney: *Defence of poesy* (pubb. 1595).
Poetica di Aristotile.	1585	James VI: *Reulis and Cautelis.*
ue françoise.	1586	Webbe: *Discourse of english Poetrie.*
ches.	1589	Puttenham: *Arte of english Poesie.*
ca).	1591	Harington: *Apologie of Poetrie.*
de l'art poétique.		
Épithètes.		
e: pref. al *Saül.*		
lla *Franciade.*		
ille: *Trattato sui me-*		
rancesi.		
poétique.		
poétique françois.		

APPENDICE *B*.

Parere di Lionardo Salviati intorno ai comentatori della *Poetica* di Aristotile.

Esso riguarda i comentatori fioriti sino al 1586; ed è tratto da un ms. inedito conservato a Firenze (Cod. Magliabech., II, II, II) e comincia al foglio 371. Il titolo del ms. è: *Parafrasi e commento della « Poetica » di Aristotile:* e al foglio 370 porta la data del 20 gennaio 1586.

Delli interpreti di questo libro della Poetica.

Averroe, primo di tutti quelli interpreti della Poetica che ai nostri tempi sono pervenuti, fece intorno a esso una breve Parafrasi, nella quale come che pure alcune buone considerationi si ritrovino, tutta via per la diversità e lontananza de costumi, che tra greco havea e tra gli arabi, poca notitia havendone, pochissima ne potè dare altrui. Appresso hebbe voglia Giorgio Valla di tradur questo libro in latino, ma o che la copia del testo greco lo ingannasse, o che verso di sè fusse l'opera malagevole per ogni guisa massimamente in quei tempi, egli di quella impresa picciola lode si guadagnò. Il che considerando poi Alessandro de Pazzi, huomo delle lingue intendente, et ingegnoso molto, alla medesima cura si diede, et ci lasciò la latina tradutione, che in tutti i latini comenti fuorch'in quello del Vettorio si legge. E per ciò che

Averroe.

Valla.

Pazzi.

dotto huomo era, et hebbe copia di ottimi testi scritti a penna, diede non poca luce a questa opera, e più anche fatto havrebbe se da la morte stato non fusse sopravenuto.

Robortelli.

Ma Francesco Rubertello a tempi nostri, nelli studj delle lingue esercitatissimo, conoscendo che di maggior aviso li faceva mestieri, non solamente purgò il testo di molte macchie che accecato il tenevano, ma il primo fu ancora, che con distese dichiarationi, et con innumerabili esempli di poeti greci e latini, fece opera di illustrarlo. Vulgarizzollo appresso Bernardo Segni in questo nostro idioma, et con alcune sue brevi annotationi lo diede in luce. E nella tradutione per alcune proprie voci et ai greci vocaboli ottimamente corrisposero, non se n'uscì anche egli senza commendatione. Ma con molto maggior grido et applauso, il comento del Maggio, chiarissimo filosopho, fu dal mondo ricevuto; perciochè havendo egli con somma gloria nella continua lettura della Philosophia i suoi anni trapassati, con l'ordine principalmente giovò a questo libro, e col mostrarne la continuatione et in non pochi luoghi soccorse il Rubertello. E se si fusse alquanto meno ardente contro di lui dimonstrato, nè così vago stato fusse di contrapporseli, sarebbe alcuna volta per avventura uscito fuor più libero il parer suo, e più saldo. A lato a quel del Maggio fu la latina tradutione et comento di Pier Vettori pubblicato, il quale essendo oltre ad ogni altro, delle antiche scritture diligentissimo osservatore, e nella cognitione delle lingue havendosi sì come io stimo a tempi nostri, il primo luogo guadagnato, hauta commodità, et in gran numero di preziosi et antichi esemplarj scritti a mano, in ogni parte, ma nella correzzione del testo spetialmente e nella tradutione, ha fatto sì che poco più avanti pare che di lume a questo libro possa desiderarsi. Pur non di manco a questi anni di nuovo, da un dotto huomo in questa lingua volgarizzato et esposto, et più a lungo che alcun altro che ciò habbia fin qui adoprato ancor mai. Questo sarà da me per tutto ovunque mi convenga nominarlo, il comento vul-

Segni.

Maggi.

Vettori.

Castelvetro.

gare appellato, e per più brevità con quelle due prime lettere C. V. in questa guisa lo noterò. Nel qual comento hanno senza alcun fallo di sottilissimi avvedimenti, ma potrebb'essere, sì come io credo, più sincero. Perciò che io stimo, che dove egli dal vero si diparte, il faccia per emulatione per lo più per dimostrarsi di sottil sentimento e per non dire come li altri. È la costui tradutione, fuorchè in alcune parti dove egli secondo che io avviso volontariamente erra, tra le toscane la migliore. E sono le sue parole et in essa e nell'espositione molto pure, et in puro volgare fiorentino, quanto comporta la materia l'una e l'altra è dettata. Ultimamente la tradutione, e con essa l'annotatione di Mgr.

Piccolomini.

Alessandro Piccolomini sono uscite in stampa il quale havendosi con molte altre sue opere d'astrologia e di filosofia e di rettorica parte composte, parte volgarizzate, non picciol nome e molta riputatione acquistata, creder si può altrettanto doverli della presente fatica avvenire. Dietro a sì chiari interpreti non per emulatione, la quale tra me e sì fatti huomini non potrebbe

Salviati.

haver luogo, ma per vaghezza che io pure havrei di dover ancor io, se io potessi a questa impresa, alcun aiuto arrecare dopo lo studio di dieci anni che io ci ho spesi, scendo, quantunque timido, in questo campo, più con accesa volontà, che con speranza, o vigore desideroso che avanti che venirmi gloria per false opinioni, sieno i miei difetti discretamente da savio giudice gastigati.

BIBLIOGRAFIA.

Questo elenco comprende i libri e le edizioni più importanti usate nella compilazione del saggio: e l'ho preparato sopratutto allo scopo di facilitare il rinvio alle opere citate nel testo e nelle note. Con esso non si intende punto di dare una bibliografia esauriente. La lista più completa delle opere critiche della Rinascenza si troverà in Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, Roma, 1698, e in Blankenburg, *Litterarische Zusätze zu Sulzer's Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1796-98.

I. — Fonti.

Alexander sir W.: *Anacrisis or Censure of Poets*, in Rogers, *Memoriale of the Earl of Stirling*. Edinburgh, 1877.

Ascham R.: *The Scholemaster*, edit. E. Arber. London, 1870.

— *The whole Works*, edit. Rev. Dr. Giles, 3 voll. in 4 parti. London, 1864.

Aubignac Abbé d': *La Pratique du Théâtre*, 2 voll. Amsterdam, 1715.

Averroës: *Secundum volumen Aristotelis Stagiritae de Rhetorica et Poetica libri, cum Averrois Cordubensis in eosdem paraphrasibus*. Venetiis, 1550.

Bacon F.: *Works*. edit. J. Spedding, R. L. Ellis, and D. D. Heath, 15 voll. Boston, 1863.

Batteux C.: *Les quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*. Paris, 1771.

Berni F.: *Rime, Poesie latine e Lettere*, per cura di P. Virgili. Firenze, 1885.

Boccaccio G.: *Genealogia degli Dei*, trad. per G. Betussi. Vinegia, 1547.

— *Vita di Dante*, per cura di F. Macrì-Leone. Firenze, 1888.

Bossuet G. B.: *Maximes et réflexions sur la Comédie*, nouvelle édition par A. Gazier. Paris, 1881.

Bruno G.: *Opere*, raccolte da A. Wagner, 2 voll. Lipsia, 1830.

Budaeus G.: *De studio literarum recte et commode instituendo item de philologia*. Basileae, 1533.

Butcher S. H.: *Aristotle's Theory of poetry and fine art, with a critical text and a translation of the Poetics*. London, 1895.

Carducci G.: *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*. Bologna, 1881.

Caro A.: *Apologia degli academici di Bianchi di Roma contra M. Lodovico Castelvetro*. Parma, 1558.

Castelvetro L.: *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*. Basilea, 1576.

— *Opere varie critiche*, colla vita dell'autore scritta da L. A. Muratori. Milano, 1727.

Ceruto F.: *De re poetica*. Verona, 1588.

Cook A. S.: *The Art of Poetry: The poetical treatises of Horace, Vida, and Boileau, with the translations by Howes, Pitt and Soame*. Boston, 1892.

Coxe L.: *The Arte or Crafte of Rhethoryke*, edit. I. D. Carpenter. Chicago, 1899.

Dacier A.: *La Poëtique traduite en francois, avec des rémarques*. Paris, 1692.

Daniello B.: *La Poetica*. Vinegia, 1536.

Dante Alighieri: *Tutte le opere*, per cura di E. Moore. Oxford, 1894.

Denores J.: *Discorso intorno a que' principii che la Comedia, la Tragedia et il Poema heroico ricevono dalla philosophia*. Padova, 1587.

— *In Epistolam Q. Horatij Flacci de Arte poetica, ex quotidianis Tryphonis Gabrielij sermonibus interpretatio*. Venetiis, 1553.

— *Poetica, nel qual si tratta secondo l'opinion d'Arist. della Tragedia, del Poema heroico et della Comedia*. Padova, 1588.

Donatus A.: *Ars poetica*. Bononiae, 1659.

Dryden J.: *An essay of dramatic Poesy*, edit. T. Arnold. Oxford, 1889.

— *Works*, edited by sir Walter Scott, revised and corrected by George Saintsbury, 18 voll. Edinburgh, 1882-93.

Du Bellay J.: *Oeuvres choisies*, publiées par L. Becq de Fouquières. Paris, 1876.

Erasmus O.: *Opera*, 10 tomi in 7 voll. Amsterdam, 1703-6.

Fabricius G.: *De re poetica libri quattuor*, Anversa, 1865.

Fioretti B. (Nisiely): *Proginnasmi poetici*, 5 voll. Firenze, 1620-39.

Fracastoro G.: *Opera*, 2 voll. Genevae, 1621.

Giraldi Cintio G. B.: *Scritti estetici: De' Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie*, ecc. (*Biblioteca rara* Daelli, LII-LIII), 2 voll. Milano, 1864.

Giraldus L. G.: *De Poëtis nostrorum temporum*, edit. Wotke. Berlin, 1894.

Gosson S.: *The Schoole of abuse*, edit. E. Arber. London, 1868.

Grotius H. H.: *Grotii et aliorum dissertationes de studiis instituendis*. Amsterodami, 1645.

Haslewood J.: *Ancient critical essays upon English Poets and Poesy*, 2 voll. London, 1811-13.

Heinsius D.: *De constitutione Tragoediae*. Lugduni, 1611.

Ingegneri A.: *Della Poesia rappresentativa*. Firenze, 1734.

Jonson B.: *Timber, or Discoveries made upon Men and Matter*, edit. F. E. Schelling. Boston, 1892.

— *Works*, with notes and memoir by W. Gifford, edit. F. Cunningham, 3 voll. London.

Klette T.: *Beiträge zur Geschichte und Litteratur der italienischen Gelehrtenrenaissance*, 3 parti. Greifswald, 1888-90.

Laudun P. de: *L'Art poëtique françois*. Paris, 1598.

Le Bossu R.: *Treatise of the epic Poem*, made english by W. J., second edition, 2 voll. London, 1719.

Lessing G. E.: *Hamburgische Dramaturgie*, herausgegeben von F. Schröter und R. Thiel. Halle, 1877.

— *Laokoon*, herausgegeben von H. Blümner. Berlin, 1880.

Lionardi A.: *Dialogi della inventione poetica*. Venetia, 1554.

Lope de Vega: *Arte nuevo de hazer comedias*, publié par A. Morel-Fatio, nel *Bulletin Hispanique*, 1901.

Luisino F.: *In Librum Q. Horatii Flacci de Arte poetica commentarius*. Venetiis, 1554.

Maggi V. e Lombardi B.: *In Aristotelis librum de Poetica explanationes*. Venetiis, 1560.

Milton J.: *Prose Works*, edit. J. A. St. John (Libreria Bohn), 5 voll. London, 1848.

Minturno A. S.: *L'Arte poetica*. Venetia, 1564.

— *De Poeta libri sex*. Venetiis, 1559.

Müllner K.: *Reden und Briefe italienischer Humanisten*. Wien, 1899.

Muzio G.: *Rime diverse: Tre libri di Arte poetica, tre libri di Lettere* ecc. Vinegia, 1551.

Opitz M.: *Buch von der deutschen Poeterei*. Halle, 1886.

Partenio B.: *Della imitatione poetica*. Vinegia, 1560.

Pasquier E.: *Les Recherches de la France*. Paris, 1621.

Patrizi F.: *Della Poetica: La deca istoriale, La deca disputata*. Ferrara, 1586.

Pazzi A. de': *Aristotelis Poetica in latinum conversa*. Venetiis, 1536.

Peletier J.: *L'Art poëtique*. Lyon, 1555.

Petrarca F.: *Opera quae extant omnia*. Basileae, 1554.

Piccolomini Enea Silvio (Pio II): *Opera quae extant omnia*. Basileae, 1571.

Piccolomini A.: *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele*. Vinegia, 1575.

Pontanus J.: *Poeticarum institutionum libri tres*. Ingolstadt, 1594.

Pope A.: *Selecta poemata Italorum, qui latine scripserunt*. 2 voll. Londini, 1740.

— *Works*, edit. W. Elwin and W. J. Courthope, 10 voll. London, 1871-89.

Puttenham G.: *The Arte of english Poesie*, edit. E. Arber. London, 1869.

Rapin R.: *Reflections on Aristotle's treatise of Poesie* (trad.). London, 1674.

Riccoboni A.: *Praecepta Aristotelis cum praeceptis Horatii collata*. Padova, 1592.

— *Poetica Aristotelis per paraphrasin explicans et nonnullas L. Castelvetri captiones refellens*. Venetiis, 1584.

Robortelli F.: *In librum Aristotelis de Arte poetica explicationes*. Florentiae, 1548.

— *De Artificio dicendi* (incluse *Disputationes duae: qualis*

sit poëticus sermo et quid ab eo differat oratorius, vel de sermone poëtico). Bononiae, 1567.

Ronsard P. de: *Oeuvres complètes,* publiées par P. Blanchemain, 8 voll. Paris, 1857-1867.

Salutati Coluccio: *Epistolario,* per cura di F. Novati, 3 voll. Roma, 1891-96.

— *Epistola al reverendo D. Giovanni Dassaminiato,* tradotta di latino da Niccolò Castellani (*Scelta di curiosità letterarie inedite o rare,* vol. 80). Bologna, 1867.

Salviati L.: *Parafrasi e commento della Poetica di Aristotile,* 370 fogli. Cod. Magliabechiano, II, II, II, ms.

— *Trattato della Poetica,* Lettura terza, 22 fogli. Cod. Magliabechiano, VII, 7, 715, ms.

Scaliger J. C.: *Poetices libri septem,* editio quinta. In Bibliopolio Commeliano, 1617.

Segni A.: *Ragionamento sopra le cose pertinenti alla Poetica.* Fiorenza, 1581.

Segni B.: *Rettorica et Poetica d'Aristotele tradotte in lingua vulgare fiorentina.* Vinegia, 1551.

Shelley P. B.: *A Defense of Poetry,* edit. A. S. Cook. Boston, 1891.

Sidney sir P.: *The Defense of Poesy otherwise known as An apology for Poetry,* edit. A. S. Cook. Boston, 1890.

Smith G. Gregory: *Elizabethan critical essays,* 2 voll. Oxford, 1903.

Speroni Sperone: *Opere,* 5 voll. Venezia, 1740.

Stanyhurst R.: *Translation of the first four books of the Aeneid of P. Virgilius Maro,* edit. E. Arber. London, 1880.

Summo F.: *Discorsi poetici.* Padova, 1600.

Tasso B.: *Delle Lettere: aggiuntovi il Ragionamento della Poesia,* 2 voll. Padova, 1733.

Tasso T.: *Opere, colle controversie sulla Gerusalemme,* per cura di G. Rosini, 33 voll. Pisa, 1821-32.

Trissino G. G.: *Tutte le opere,* 2 voll. Verona, 1729.

Twining T.: *Aristotle's Treatise on Poetry, translated with notes and two dissertations on poetical and musical imitation,* second edition, 2 voll. London, 1812.

Varchi B.: *Lezzioni lette nell'Accademia Fiorentina*. Fiorenza, 1590.

Vauquelin de la Fresnaye J.: *L'Art poétique*, publié par G. Pellissier. Paris, 1885.

Vettori P.: *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte poetarum*. Florentiae. 1560.

Viperano J. A.: *De Poetica libri tres*. Anversa, 1540.

Vives L.: *Opera omnia*, 6 voll. Valencia, 1782-85.

Vossius G. J.: *De Artis Poeticae natura et constitutione liber*. Amsterdam, 1647.

— *Poeticarum institutionum libri tres*. Amsterdam. 1649.

Webbe W.: *A Discourse of english Poetrie*. edit. E. Arber. London, 1871.

II. — Letteratura critica.

Arnaud C.: *Études sur la vie et les oeuvres de l'Abbé d'Aubignac, et sur les théories dramatiques au XVIIe siècle*. Paris, 1887.

Aronstein P.: *Ben Jonson's Theorie des Lustspiels*, in *Anglia*. 1895, vol. XVII.

Baillet A.: *Jugemens des Savans sur les principaux ouvrages des Auteurs*, revus par M. de la Monnoye, 8 voll. Amsterdam, 1725.

Barbi M.: *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*. Firenze, 1890.

Becker H.: *Un humaniste au XVIe siècle, Loys Le Roy*. Paris, 1896.

Böhm J.: *Die dramatischen Theorien Pierre Corneilles*. Berlin, 1901.

Bongi S.: *Annali di Gabriel Giolito*, 2 voll. Roma, 1890-95.

Borinski K.: *Die Poetik der Renaissance, und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland*. Berlin, 1886.

— *Baltasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland*. Halle, 1894.

Bourciez E.: *Les moeurs polies et la littérature de cour sous Henri II*. Paris, 1886.

Bourgoin A.: *Les Maîtres de la critique au XVIIe siècle.* Paris, 1889.

Breitinger H.: *Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille,* deuxième édition. Genève et Bâle, 1895.

Brunetière F.: *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature,* deuxième édition, vol. I. Paris, 1892.

Brunot F.: *La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes.* Paris, 1891.

Budé E. de: *Vie de Guillaume Budé, fondateur du Collège de France.* Paris, 1884.

Bürger P.: *Ueber typische Durchbrechungen der dramatischen Einheit im französischen Theater bis an den Ausgang der klassischen Zeit.* Breslau, 1901.

Canello U.: *Storia della letteratura italiana nel secolo XVI.* Milano, 1880.

Carriere M.: *Die Poesie, ihr Wesen und ihre Formen mit Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte.* Zweite Auflage. Leipzig, 1884.

Cecchi P. L.: *T. Tasso, il pensiero e le belle lettere italiane nel secolo XVI.* Firenze, 1877.

Chamard H.: *Joachim du Bellay.* Lille, 1900.

Chassang A.: *Des Essais dramatiques imités de l'antiquité au XIVe et au XVe siècle.* Paris, 1852.

Clément L.: *De Adriani Turnebi regii professoris praefationibus et poematis.* Paris, 1899.

— *Henri Estienne et son oeuvre française.* Paris, 1899.

Cloetta W.: *Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance,* 2 voll. Halle, 1890-1892.

Comparetti D.: *Virgilio nel medio evo,* 2 voll. Torino, 1897.

Courthope W. J.: *History of english Poetry,* voll. I-IV. London, 1895-1903.

Croce B.: *I trattatisti italiani del concettismo e B. Gracian.* Napoli, 1899.

— *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale.* Milano, Napoli, Palermo, 1902, 2.ª ediz., 1904.

— *La critica letteraria,* 2.ª ediz., Roma, 1896.

— *Per la storia della critica e storiografia letteraria.* Napoli, 1903.

Croce B.: *L'umorismo: del vario significato della parola e del suo uso nella critica letteraria*, in *Journal of comparative literature*, 1903, vol. I, p. 220 e segg.

Dejob C.: *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts*. Paris, 1884.

De Sanctis F.: *Storia della letteratura italiana*, 6.ª ediz., 2 voll. Napoli, 1893.

Di Niscia G.: *La Gerusalemme Conquistata e l'Arte poetica di Tasso*, in *Il Propugnatore* di Bologna (1880), N. S., vol. II, parti 1.ª e 2.ª

Ebert A.: *Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendland*, 3 voll. Leipzig, 1874-1887.

Ebner J.: *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien*. Erlangen, 1898.

Egger E.: *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*. deuxième édition. Paris, 1886.

— *L'Hellénisme en France*, 2 voll. Paris, 1869.

Einstein L.: *The italian Renaissance in England*. New York, 1902.

Faguet E.: *La tragédie française au XVIe siècle*. Paris, 1894.

Flamini F.: *Studi di storia letteraria italiana e straniera*. Livorno, 1895.

— *Il Cinquecento*. Milano, 1902.

Foffano F.: *Saggio su la critica letteraria nel secolo XVII*, in *Ricerche letterarie*. Livorno, 1897.

Fremy E.: *L'Académie des derniers Valois* (1570-1585). Paris, 1887.

Fusco A.: *La poetica di L. Castelvetro*. Napoli, 1904.

Gayley C. M. and Scott, S. N.: *Introduction to the methods and materials of literary criticism*. Boston, 1899.

Gaspary A.: *Geschichte der italienischen Literatur*, 2 voll. Strassburg, 1885-1888.

Geiger L.: *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland*. Berlin, 1882.

Graf A.: *Attraverso il Cinquecento*. Torino, 1888.

Hamelius P.: *Die Kritik in der englischen Literatur des 17 und 18 Jahrhunderts*. Leipzig, 1897.

— *Was dachte Shakespeare über Poesie?* Brüssel, 1899.

Hortis A.: *Studii sulle opere latine del Boccaccio.* Trieste, 1879.
Jacquinet P.: *Francisci Baconi de re litteraria judicia.* Parisiis, 1863.
Ker W. P.: *Essays of John Dryden.* Oxford, 1900.
Klein W.: *Der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance.* Erlangen, 1897.
Koerting G.: *Geschichte der Litteratur Italiens im Zeitalter der Renaissance,* 3 voll. Leipzig, 1878-1884.
Krantz É.: *L'Esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la Littérature classique française au XVIIe siècle.* Paris, 1882.
Langlois E.: *De artibus rhetoricae rhytmicae.* Parisiis, 1890.
Lintilhac E.: *De J. C. Scaligeri Poetice.* Paris, 1887.
— *Un coup d'état dans la république des lettres.* nella *Nouvelle Revue,* 1890, vol. LXIV.
Livet C.: *La grammaire française et les grammairiens du XVIe siècle.* Paris, 1859.
Mazzoni G.: *Le origini del Romanticismo italiano,* in *Nuova Antologia,* 1893, fasc. del 1 settembre.
Menéndez y Pelayo M.: *Historia de las ideas estéticas en España,* segunda edición, 9 voll. Madrid, 1890-1896.
Morf H.: *Geschichte der neueren französischen Literatur,* vol. I. Strassburg, 1898.
Müller E.: *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten.* 2 voll. Breslau, 1834-1837.
Natali G.: *Torquato Tasso filosofo del Bello, dell'Arte e dell'Amore.* Roma, 1895.
Nolhac P. de: *Pétrarque et l'Humanisme.* Paris, 1892.
— *La bibliothèque de Fulvio Orsini.* Paris, 1887.
Pellissier G.: *De sexti decimi saeculi in Francia artibus poeticis.* Paris, 1882.
Perry T. S.: *From Opitz to Lessing.* Boston, 1885.
Quadrio F. S.: *Della storia e della ragione d'ogni poesia,* 5 voll. Milano, 1739-1752.
Quossek C.: *Sidney's Defense of Poesy und die Poetik des Aristoteles.* Krefeld, 1884.
Rathery F.: *L'influence de l'Italie sur les lettres françaises.* Paris, 1853.

Rebitté C.: *Guillaume Budé restaurateur des études grecques en France.* Paris, 1846.

Robert P.: *La poétique de Racine.* Paris, 1890.

Rosenbauer A.: *Die poetischen Theorien der Pléiade nach Ronsard und Du Bellay.* Erlangen, 1895.

Rossi G.: *Girolamo Fracastoro in relazione all'Aristotelismo e alla scienza del Rinascimento.* Pisa, 1893.

Rucktäschel T.: *Einige Arts Poétiques aus der Zeit Ronsard's und Malherbe's.* Leipzig, 1889.

Sabbadini R.: *Storia del Ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza.* Torino, 1885.

Saintsbury G.: *A History of Criticism and literary Taste in Europe,* voll. I, II. Edinburgh and London, 1900-02.

— *The earlier Renaissance.* Edinburgh and London, 1901.

Sandys J. E.: *A History of classical Scholarship from the sixth century B. C. to the end of the Middle Ages.* Cambridge, 1903.

Schelling F. E.: *Poetic and Verse Criticism of the reign of Elizabeth.* Philadelphia University of Pennsylvania Press, 1891.

Seebohm F.: *The Oxford Reformes: Colet, Erasmus, More.* London, 1887.

Solerti A.: *Vita di Torquato Tasso,* 3 voll. Torino, 1895.

Symmes H. S.: *Les débuts de la critique dramatique en Angleterre jusqu'à la mort de Shakespeare.* Paris, 1903.

Symonds J. A.: *Renaissance in Italy,* 7 voll. New York, 1888.

Teichmüller G.: *Aristotelische Forschungen,* 2 voll. Halle, 1869.

Tilley F.: *Humanism under Francis I,* in *English Historical Review,* vol. XV.

Tiraboschi G.: *Storia della letteratura italiana,* 9 voll. Firenze, 1805-1813.

Underhill J. G.: *Spanish Literature in the England of the Tudors.* New York, 1899.

Vivaldi V.: *Una polemica nel Cinquecento e le controversie intorno alla nostra lingua.* Napoli, 1897.

Vossler K.: *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance.* Berlin, 1900.

Vossler K.: *Pietro Aretino's künstlerisches Bekenntnis*, in *Neue Heidelberger Jahrbücher*. 1900, vol. X.

Waddington C.: *Ramus* (Pierre de la Ramée), *sa vie, ses écrits et ses opinions*. Paris, 1855.

Woodward W. H.: *Vittorino da Feltre and other humanist educators*. Cambridge, 1897.

Zenatti O.: *F. Patrizio, L. Ariosto e T. Tasso*. (Nozze Morpurgo-Franchetti). Verona, 1895.

TAVOLA DEI NOMI.

(L'asterisco * apposto ai nomi o ai numeri rimanda alle note delle pagine corrispondenti)

Abel *, 142.
Abu-Baschar, 20.
Accoramboni V., 281.
Addison J. 101 *, 256 *, 294, 326 *.
Aftonio, 32.
Agostino (Sant') *, 11.
Agricola M., 127.
Agrippa C., 271, 273.
Alamanni L., 219, 322.
Alberti L. B., 218.
Alessandro di Afrodisia, 78.
Alexander W., 337.
Ambrogio (Sant'), 11.
Aneau B., 179-80.
Antifone *, 66.
Arber E. *, 265, 337, 339, 341-2.
Aretino P., 3, 104, 159-60, 173, 317.
Ariosto L., 107, 109-11, 113-4, 117, 119-20, 158, 219, 293, 318.
Aristofane, 16.
Aristotile, 4, 6, 17, 20-5, 28-30, 32-5, 37-9, 40-1, 43-4, 46-7, 49-50, 52, 54, 57-8, 60, 62, 64-6, 68-72, 74-8, 81-6, 89-93, 97-100, 104-13, 115, 118, 120-1, 131-7, 139-42, 146-7, 158-63, 174, 180-4, 186, 189, 191 *, 192, 196-202, 205, 206 *, 239, 240 *, 241-2, 265, 267, 268 *, 270, 275-6, 279, 282-4, 287-8, 290-93, 304-5, 308-10, 316, 321, 325, 328, 330.
Arnold T., 338.
Arnoldo di Baviera *, 142.
Arnaud C., 2, 206 *, 225 *, 342.
Aronstein P., 342.
Ascham R., 1, 249-51, 253, 282, 284, 286 *, 298-9, 301-5, 308, 313, 315, 331, 337.
Aubignac (Abate d'), 207, 232, 239, 241-2, 292, 337.
Aubigné (d') A., 219, 298.
Augustinus Moravus Olmucensis *, 142.
Averroe, 20-2, 31, 333, 337.

Bacone F., 3, 273-5, 286 *, 306, 310 *, 317, 337.
Bacone R., 21.
Baïf (de) J. A., 170, 195, 220-1.
Baïf (de) L., 195.
Baillet A., 157 *, 342.
Balbi G., 67.
Balmes (de) A., 20.
Balzac (de) G., 134, 234, 236-8.
Barbaro E., 312.
Barbi M., 342.
Bartas (du) S., 125, 157, 193, 224, 226.
Basilio il Grande *, 22, 316.

Batteux C., 337.
Bayle P. *, 31, 132.
Beaubreuil (de) J., 204.
Beaumont J. *, 304.
Becker H. *, 185, 188, 217, 342.
Beckherrn *, 142.
Becq de Fouquières L., 339.
Bellay (du) J., 1, 168, 170-2, 174-181, 184, 187-8, 196, 199, 200, 207, 211-3, 215, 218, 219 *, 220-1, 224 *, 225-7, 233 *, 235, 315, 330, 339.
Belloni A., 4, 255 *.
Bembo P., 114, 122, 149, 157, 177, 252, 305, 315, 318.
Beni P., 39, 40, 92, 119, 135, 239.
Bentley R. *, 255.
Benvenuto da Imola, 21.
Berçuire P., 266.
Berghoeffer *. 142.
Bernays J., 80.
Berni F., 12, 88, 148-9, 337.
Betussi G., 337.
Beza T., 226.
Binet, 189, 216.
Blackmore, 294.
Blanchemain P., 341.
Blankenburg, 337.
Blenerhasset T., 299.
Blümner H., 339.
Boccaccio G., 12-3, 18, 21, 39, 107, 161, 190, 259, 271 *, 312, 337.
Boccalini T., 255.
Böhm J., 198 *, 342.
Boezio S., 13.
Boiardo M. M., 107, 109-11, 158.
Boileau N., 1, 42, 51, 98, 106, 125, 128, 130-1, 144, 148-9, 201, 204, 207, 210, 213-4, 226, 233, 235, 239, 242-4, 257, 285, 290 *, 325.
Bongi S., 314 *, 342.
Borinski K., 2, 61, 140, 142, 326 *, 342.
Bosanquet B.*, 10.
Bossuet J. B., 10, 233, 337.
Bouhours (Le Père), 326-7.
Bourcieux E., 342.
Bourgoin A. *, 238, 343.
Bouteauville (de) M., 219.
Breitinger H., 1, 90, 285 *, 343.
Brossette *, 244.
Brunetière F., 125 *, 130, 173, 174 *, 211 *, 243 *, 343.
Bruni L., 14, 169, 313, 316 *.
Bruno G., 161-2, 338.
Brunot F. *, 233, 235, 343.
Bucer M., 251, 279.
Buchanan G., 226.
Budé (de) E., 343.
Budé G., 139, 168-70, 174, 310 *, 313, 330, 338.
Bullokar, 253.
Buonamici F., 135, 163, 330.
Bürger P., 343.
Busche (Van den) *, 139.
Butcher S. H., 6, 31, 43, 50, 65, 76, 82, 101, 338.

Calcagnini C., 158, 160.
Camillo G., 36, 173, 316.
Camillo P., 119.
Camoens (de) L. *, 267.
Campanella T., 31, 317.
Campion, 296, 303-4.
Canello U. *, 113-4, 343.
Capriano, 45-6, 83, 87, 116, 208.
Carducci G., 218 *, 220 *, 303, 338.
Carlo IX, 221.
Carlo VIII, 168.
Carlo V, 110.
Caro A., 219, 238, 317, 338.
Carpenter J. D., 4, 250, 338.
Carriere M., 343.
Cartier *, 19.
Casa (della) G., 155, 319, 323.
Casaubon J. *, 310.
Cascales, 140.
Castellani N., 341.
Castelvetro L., 32, 44, 47-9, 57-8, 60, 71-5, 78, 94, 96-9,

109, 111, 134, 140, 142, 160, 182, 203, 206, 237-9, 255 *, 267 *, 289, 290 *, 309, 317, 330, 334-5, 338.
Castiglione B., 101 *, 103 *, 157, 177, 314.
Cavalcanti B., 122, 330.
Cecchi P. L., 104, 343.
Celio da Rodi, 131.
Ceruto F., 338.
Cervantes M., 40, 102, 255 *, 290 *.
Chamard H. *, 179-81, 343.
Chamberlayne, 294.
Chambers E. K. *, 280.
Chandler F. W., 6.
Chapelain J., 134, 182, 206, 234, 237-40.
Chassang A., 343.
Cheke J., 250-1, 308, 315.
Chrétien Le Gouais, 261.
Cicerone, 20, 34, 56, 101-2, 160-1, 175-6, 268 *, 288 *, 304, 316, 323.
Cipriano *, 9.
Clément L. *, 173, 206, 226, 233, 343.
Clemente Alessandrino *, 11.
Cloetta W., 66-7 *, 343.
Coleridge S. T., 56, 58, 60, 136.
Colonna V. *, 139.
Comparetti D. *, 12, 343.
Conti A., 244, 245 *.
Cook A. S., 4, 58, 254 *, 338, 341.
Corneille P., 75, 84, 90, 133, 187, 202, 225, 237, 239-42, 291 *.
Cosmo U. *, 119.
Courthope W. J. *, 256, 294, 340, 343.
Cowley A., 257.
Coxe L., 250, 331, 338.
Crasso, 176.
Crescimbeni G. M., 337.
Crétin, 172.
Croce B., 4, 6, 36 *, 61 *, 88 *, 245 *, 250 *, 256 *, 327 *, 343-4.
Cueva (de la) J., 140, 228-9, 305.
Cunliffe J. W. *, 198, 280.
Cunningham F., 339.

Dacier A., 64, 71, 75, 338.
Daniel S., 253, 296-8, 304.
Daniello B., 25-7, 33, 50-1, 63-64, 82-3, 87, 106, 123, 132, 193, 269 *, 271 *, 330, 338.
Dante, 1, 12-3, 15, 21, 54, 67, 133, 157, 160, 177-8, 315, 318, 338.
Darmsteter *, 219.
Dati L., 218.
Davanzati B. *, 88.
Davenant G., 255, 257, 294.
Davide, 266.
Deimier, 213.
Dejob C., 256 *, 344.
Denham J., 257.
Dennis J. *, 126.
Denores J., 147, 330, 338.
Descartes R., 144, 243-5.
Deschamps E., 171.
Desportes F., 233.
Didron *, 19.
Diomede, 66.
Dolce L., 122, 193, 267 *, 316-17, 330.
Dolet S., 168, 223.
Domenichi L., 317.
Donato, 102, 194.
Donatus A., 338.
Doncieux *, 326.
Doni A. F., 317.
Dorat G., 170.
Douglas, 223.
Drant T., 299-301, 316, 331.
Dryden J., 55, 57, 75, 99, 136, 150 *, 227, 231, 256 *, 257-8, 291, 294, 325-6, 338.
Duchesne *, 238.
Duval, 223.
Dyer, 299.

Ebert A., 344.
Ebner J., 4, 21, 89 *, 344.

Egger É. *, 20, 66, 173, 219, 344.
Einstein L., 6, 252 *, 315 *, 344.
Eliodoro, 40, 192.
Ellis R. L., 301, 303 *, 337.
Elyot, 313, 331.
Elwin W. *, 294, 340.
Empedocle, 44, 46, 265.
Ennio, 176.
Enrico III, 183, 221.
Equicola M., 61, 122, 155.
Erasmo, 3, 139, 144, 168-9, 181, 251, 310 *, 313, 339.
Ercole II, duca di Ferrara, 133.
Ermogene, 36, 316, 323.
Erodoto, 32, 40.
Eschilo, 79, 95.
Esiodo, 47, 163.
Espinel V., 316.
Estienne H., 169, 178, 185, 206 *, 213, 226, 233 *, 297, 315.
Euclide, 137.
Euripide, 24, 91, 195, 205, 282, 284, 308.
Eusebio *, 9-10.
Evanzio Donato, 66.

Fabre *, 238.
Fabri P., 172.
Fabricius, 141, 305, 339.
Faguet E. *, 198, 207, 344.
Falereo D., 323.
Fanucci, 122.
Farinelli A., 2, 6, 141 *, 177 *, 252 *, 326 *.
Farquhar G., 291.
Feijóo *, 327
Fichte J. G., 153.
Ficino, 155.
Filelfo, 36, 131.
Filone Giudeo, 11.
Fioretti B. (Nisiely), 163, 339.
Flamini F., 4, 6, 173 *, 344.
Florio *, 191.
Focillide, 47.
Foclin, 330.
Foffano F., 2, 114 *, 160 *, 255 *, 344.
Fontaine C., 179.
Fontenelle *, 255.
Fortunio G. F., 122.
Fracastoro G., 27, 35-8, 44, 46, 48, 51-2, 133, 135, 152, 255, 339.
Francesco I, 173.
Franco N., 317.
Fremy E., 221 *, 344.
Fulgenzio, 11-2.
Fusco A., 4, 58 *, 344.

Gabrielli T., 133.
Gambara L., 156.
Garnier R., 226.
Gascoigne, 252, 296 *, 299 *, 300, 331.
Gaspary A., 344.
Gayley C. M., 4, 256 *, 344.
Gazier A., 337.
Geiger L., 344.
Gelli G. B., 67, 104, 159.
Giacomini Tebalducci Malespini, 314.
Giacomo VI, 252 *, 260, 299 *, 331.
Gifford W., 339.
Giles (D.r), 337.
Giolito G. *, 314.
Giovanni di Salisbury, 15, 67.
Giraldi Cintio, 42, 52, 64, 68-9, 76-7, 83-4, 90, 108, 110-3, 115, 120, 133, 140-1, 156, 158, 160, 208, 231, 284, 317, 330, 339.
Giraldus L. G., 330, 339.
Girolamo (San), 13.
Goethe, 231.
Goldoni C., 163.
Gosson S., 10, 263-4, 271, 331, 339.
Gournay (M.lle de) *, 326.
Gracian B. *, 326.
Graf A., 159-60, 321 *, 344.
Gregorio Magno, 12.
Greville, 299.

Grévin J., 191, 198, 200, 224, 228.
Grozio *, 14, 310, 339.
Grynaeus S., 181.
Gryphius A. *, 240.
Guarini G. B., 160.
Guarino G. B., 4, 15.
Guazzo S., 314.

Haase *, 12.
Hakewill G. *, 255.
Hale *, 250.
Hall *, 304.
Hallam *, 122.
Hamelius P., 272 *, 344.
Hannay *, 229.
Hardy A., 228, 231-2.
Harington, 253, 261, 272-73, 293, 305, 309, 331.
Harvey G., 114, 252-3, 299-302, 305, 331.
Haslewood J. *, 260-1, 265, 271-3, 283, 292, 295-6, 298-300, 302-3, 305, 339.
Hatzfeld *, 219.
Heath D., 337.
Hegediis *, 142.
Heinz D., 142, 182, 239-40, 292, 310 *, 339.
Hermann, 20.
Heroet, 170.
Hobbes, 101 *, 102 *, 255-6, 328.
Hooft *, 240.
Hortis A., 345.
Howard R., 291.
Hurd, 292.

Ilario di Poitiers, 11.
Ingegneri A., 330, 339.
Isidoro di Siviglia, 9, 15, 67.

Jacopo di Porcia, 313.
Jacquinet P., 345.
Jodelle, 170, 202.
John J. A., 339.
Johnson S., 79, 258.
Jonckbloett *, 240, 254.
Jonson B., 32, 56, 87-9, 102, 136, 241, 254-5, 258, 275-7, 280, 282, 285-91, 296, 304-6, 308-9, 339.

Kames *, 289.
Ker W. P., 4, 345.
Klein W., 345.
Klette T., 339.
Koerting G., 345.
Koerting H. *, 254.
Kollewijn *, 240.
Krantz E., 243 *, 345.

Laas *, 127.
Labé L., 170.
La Bruyère, 236, 243, 326.
Lalanne *, 233, 236.
Lamartine A., 51.
La Mesnardière, 239.
Lancillotti S. *, 255.
Landi O., 161.
Langlois E. *, 171, 345.
Lorroumet G. *, 323, 327.
Lasca, 103-4, 158.
Laudun (de) P., 185, 201-2, 205, 218, 228, 330, 339.
Laura, 320-1.
Le Bossu R., 241, 294, 339.
Le Maire J., 173.
Lemercier *, 184.
Lemoyne, 238.
Leone X, 122, 149, 156.
Le Roy L., 169, 185 *, 188 *, 217 *, 224, 315.
Lessing E., 4, 45, 75, 79, 136-7, 142, 240 *, 339.
Lintilhac E., 2, 95, 99, 145, 345.
Lionardi A., 46, 122, 339.
Livet C. *, 206, 345.
Livio T., 33, 41.
Lodge, 264-5, 331.
Lollis (de) C. *, 314.
Lombardi B., 133, 339.
Longfellow H., 301.
Longino, 316, 330.
Lowell J. R., 6.
Lucano, 40-1, 191, 272.
Luciano, 39.

Lucrezio, 44, 46, 48, 144.
Luigi XIV, 149.
Luisino F., 91, 133, 339.
Lutero, 142.

Macrì-Leone F., 337.
Macrobio, 239.
Maffeo V., 313.
Maggi V., 32, 39, 52, 65, 78, 92-5, 101-2, 133-4, 140, 173, 206, 321, 330, 334, 339.
Mairet J., 207.
Malherbe (de) F., 213, 217, 227, 232-6, 244.
Mambrun, 239, 241, 294.
Manon (de la) B.*, 314.
Mantino di Tortosa, 20.
Mantovano, 14.
Manuzio Aldo, 317.
Maranta, 106, 141.
Margherita di Navarra, 170, 224.
Marino G. B., 236.
Marivaux P., 322-3, 327*.
Marot C., 172-3, 179, 213, 234.
Mascardi*, 310.
Massimo di Tiro, 10.
Mazarino (Card.), 237.
Mazzoni G., 345.
Mazzoni J., 120*, 309, 330.
Mayans*, 313.
Medici (de) M., 237.
Melanchthon, 127.
Ménage E., 237.
Menéndez y Pelayo M.*, 139, 140, 230, 345.
Meschinot, 172.
Metastasio P., 163.
Michele A., 39.
Milton J., 1, 56, 71, 80-1, 136, 142, 249, 277, 286, 291, 308-309, 340.
Minturno A., 26-7, 41, 47, 54-56, 60-1, 70, 76, 79, 80, 84, 87, 89, 96, 102, 108, 113-5, 138, 140-1, 156, 183-4, 190-2, 203-4, 225, 266, 267*, 269*, 270, 275*, 293*, 330, 340.
Mirandola (de la) P., 155, 310*.
Molesworth*, 256, 328.
Molière J. B., 214.
Molinet, 172.
Monnoye (de la) M., 342.
Montaigne, 3, 170-1, 185, 191, 223, 236, 326*.
Montchrestien (de) A., 226.
Montemayor, 192.
Montesquieu, 327.
Moore E., 15*, 338.
Mora D., 314.
Morel G., 181, 330.
Morel-Fatio A., 141, 229*, 339.
Morf H., 345.
Morley*, 296.
Morsolin B.*, 173.
Motte (de la) H., 245*, 292.
Mousset, 219, 298.
Mulcaster, 295, 315.
Müller E., 66*, 345.
Müllner K.*, 312, 316, 340.
Muratori L. A., 338.
Museo, 87.
Muzio G., 41-2, 52, 61, 86-7, 102, 107, 125, 127, 138, 157, 173, 209, 314-5, 330, 340.

Namèche*, 139.
Natali G., 345.
Nifo A., 314.
Niscia (di) G., 344.
Nolhac (de) P., 345.
Novati F., 6, 13*, 22*, 341.

Ogier F., 231.
Olivet*, 206.
Omero, 8, 10, 18, 23, 28, 34, 44, 46, 52, 87, 96, 105-6, 110, 116, 119, 138, 141, 145, 163, 204, 208, 210, 216, 227, 265, 293.
Omond T. S.*, 301.
Opitz M., 141-2, 340.
Orazio, 15, 18, 20, 25, 42, 44-5, 50-1, 63, 69, 85-6, 91, 99, 103-4, 109, 111, 115, 123,

127, 133, 135, 140, 144, 154, 159, 160, 176, 179-80, 182-4. 188, 194, 198, 200, 202, 224, 234, 239, 243, 268, 282, 291-292, 305, 308-9, 316, 324, 330.
Orfeo, 163.
Ovidio, 176, 261.

Paget Toynbee *, 67.
Palingenio M., 42.
Partenio B., 122-4, 129, 135, 141, 340.
Pascal B. *, 217.
Pasquier, 170, 172, 185, 220 *, 330, 340.
Patrizi F., 41, 144, 161-2, 219, 330, 340.
Pazzi (de) Aless., 23, 132, 333, 340.
Pazzi (de) Alf. *, 321.
Peacham *, 310.
Pelletier J., 170, 172, 179, 188, 196-7, 200, 202, 207-8, 214-6, 222, 316, 330, 340.
Pellissier G., 184, 342, 345.
Pellison *, 206.
Percy, 223.
Perrault C. *, 255.
Perry T. S., 345.
Petrarca F., 12-3, 21, 45, 61, 131, 133, 155, 237, 259, 312, 319, 321, 323, 340.
Pibrac (Guy du Faur), 221.
Piccolomini A., 39, 57, 134, 239, 330, 335, 340.
Piccolomini E. S., 16, 169, 251, 313, 316 *, 340.
Pigafetta F. *, 178.
Pigna G. B., 112-3, 120, 231, 284, 317.
Pinciano, 140.
Pindaro, 208.
Platone, 8-10, 13, 19, 23-7, 56, 75, 78, 152, 188, 223, 264, 266, 268, 271-2, 327.
Plauto, 85, 100, 104, 285, 287, 290.
Plutarco, 22, 32, 45, 111, 269, 316.
Poliziano A., 18, 20, 184, 312 *.
Pomponazzi P., 132.
Pont (du) G., 172.
Pontano G., 101 *, 141 *, 149.
Pontano P. *, 141.
Pontanus J. *, 141, 340.
Pope A., 18 *, 105 *, 106, 122-3 *, 127-8 *, 138, 145, 177 *, 256 *, 257-8, 294 *, 324-6, 340.
Porfirio *, 10.
Porte (de la) P., 330.
Posnett *, 58.
Prynne, 10.
Pulci L. *, 299.
Puttenham G., 252, 262, 264, 283, 292, 302, 331, 340.

Quadrio F. S., 345.
Quintiliano, 20, 56, 127, 160.
Quossek C., 345.

Rabelais F., 3, 185.
Racan H., 233.
Racine J. B., 75, 133, 187, 233, 240.
Raina P., 6.
Ramus, 132, 161, 220-1, 224, 302.
Rapin R., 75, 105, 134, 206 *, 240, 292, 294, 340.
Rathery F., 345.
Rebitté C., 346.
Regolo, 106.
Renan E. *, 20.
Rengifo, 140.
Ricci B., 133.
Riccoboni A., 134, 140, 239, 340.
Richelieu, 206-7.
Rigal *, 198.
Robert P. *, 182, 199, 201, 203, 346.
Robertelli F., 22-3, 30, 34-5, 57, 65, 77, 91, 94, 102, 134, 140, 141, 239, 316-7, 321, 330, 334, 340.

Robinson *, 56.
Rodenburg *, 240, 254.
Ronsard (de) P., 56, 142, 170, 184, 189-91, 200, 203-4, 208-9, 213-8, 222-7, 233, 237, 252, 267 *, 293 *, 330, 341.
Roscommon, 257.
Rosenbauer A., 346.
Rosi *, 36.
Rosini G., 341.
Rossi G., 346.
Rossi V., 2, 312 *.
Rousseau J. B. *, 244.
Rucellai G., 131.
Rucktäschel T. *, 213, 220, 346.
Ruscelli G., 61, 122, 317.

Sabbadini R., 2, 346.
Saint-Amant, 238-9.
Sainte-Beuve C. A., 148.
Saint-Gelais (de) M., 172, 203.
Saintsbury G., 4, 142 *, 238 *, 250 *, 254 *, 326 *, 338, 346.
Salutati C., 13, 22 *, 312, 316 *, 341.
Salviati L., 32 *, 87-8, 119-20, 134 *, 135, 157-8, 160, 178, 305, 333, 335, 341.
Sanchez A., 230.
Sanctis (de) F., 123 *, 153 *, 160, 344.
Sandys J. E., 346.
Sannazaro J., 39, 149, 156, 176.
Savelli G., 237.
Savonarola G., 10, 18-20, 29, 31, 125, 156, 317.
Scaligero G. C., 18, 32, 40-1, 46-7, 54, 61, 69-70, 78-9, 83-4, 87, 94-6, 103, 108-9, 124, 127-32, 135-6, 138, 140-2, 145, 148, 153-4, 174, 182-4, 186, 191, 193, 196-8, 201-2, 205-6, 239-40, 255, 262, 266, 267 *, 268, 270, 275 *, 285 *, 292, 307 *, 310 *, 330, 341.
Scaligero G. G., 240.
Scève, 170.
Schelandre (de) J., 231.
Schelling F. E., 4, 339, 346.
Schelling F. W., 153.
Schlegel, 153.
Schosser *, 142.
Schröter F., 339.
Scott (Miss) *, 252.
Scott N. S., 4, 256, 344.
Scott W., 326 *, 338.
Scudéry G., 238-9.
Sedano *, 141, 229.
Seebohm F., 346.
Segar W., 315.
Segni A., 341.
Segni B., 22-3, 91, 134, 330, 334, 341.
Selden *, 310.
Seneca, 55, 63-4, 70, 195, 198, 200-1, 205, 228, 280 *, 284, 286, 308.
Senofonte, 34, 272.
Shaftesbury, 56, 326-7 *.
Shakespeare, 48, 58, 79, 103, 202, 250 *, 272 *, 282, 295.
Shelley P. B., 4, 16, 56, 78, 124, 136, 142, 184, 193 *, 267 *, 341.
Sibilet T., 172-3, 195-6, 219, 224, 330.
Sidney P., 25, 38, 47, 53, 55, 102, 136, 142, 147, 153, 182, 188, 193, 223, 249, 253-5, 266-8, 270-3, 275, 279-80, 282, 284-5, 287-90, 293, 295, 299-301, 303, 305-6, 308, 310 *, 331, 341.
Sigonio C., 317.
Silio Italico, 191.
Simonide, 45.
Smith G., 4, 142 *, 250 *, 341.
Sofocle, 64, 195, 205, 284, 308.
Solerti A., 119 *, 346.
Solone, 47.
Sordello *, 314.
Spedding J., 337.
Spence *, 231.
Spenser E., 114, 157, 295, 299-302, 331.

Speranza, 6.
Speroni S., 76, 81, 113-4, 123, 237, 341.
Spingarn J. E. *, 88.
Stanyhurst R., 301-2, 341.
Stone W. J., 310 *.
Strabone, 29, 32, 50, 56, 190.
Sturm G., 127, 250, 263 *, 313, 331.
Suckling, 255.
Sulzer J. G., 337.
Summo F., 40, 163, 330, 341.
Surrey (Conte di), 251, 299.
Svetonio, 66.
Symmes H. S., 4, 250 *, 263 *, 279 *, 280, 282, 346.
Symonds J. A. *, 104, 254, 346.

Taille (de la) Jacques, 220, 298.
Taille (de la) Jean, 182, 199, 200, 203.
Taine H., 281.
Tamizey de Larroque *, 237.
Tasso B., 22, 26-7, 32, 46, 57, 102, 115, 341.
Tasso T., 1, 12, 38, 41, 48, 58, 114-20, 124-5, 134, 142, 147, 153, 156-7, 160, 162, 178 *, 188, 192, 209, 239, 309, 323-26, 341.
Tassoni A., 255.
Teichmüller G., 346.
Telesio B., 317.
Tempo (da) A., 171.
Tennyson A., 301.
Teocrito, 176.
Teofrasto, 66.
Terenzio, 85, 100, 104, 194-5, 287, 290.
Terrasson, 245.
Tertulliano, 9.
Thiel R., 339.
Tibullo, 176.
Tifernate, 312.
Tilley F., 346.
Tiraboschi G. *, 39, 112, 133, 158, 173, 346.
Tirteo, 47.
Tofte R., 319.
Toldo P., 6.
Tolomei C., 122, 157, 219, 253, 298, 330.
Tomitano B., 46, 122.
Tommaso d'Aquino, 10, 12, 19.
Torraca F., 6.
Torres Naharro B. *, 139.
Toscanella O., 106, 316.
Tottel, 251.
Trincaveli V., 132.
Trissino G. G., 61, 77, 92, 101, 105, 107, 110, 122, 131, 134-5, 146, 173, 177, 203, 288, 330, 341.
Turnèbe, 169, 181.
Twining T., 58 *, 75, 80, 289 *, 341.

Uguccione da Pisa *, 67.
Underhill J. G., 6, 346.

Valdés (de) J., 315.
Valla G., 22, 333.
Valla L., 143.
Vallette (Card. de la), 238.
Valois *, 221.
Varchi B., 30-1, 38-9, 44-5, 53, 78, 120, 133, 135, 146, 148, 155, 157, 177-8, 269 *, 275 *, 315, 317-24, 330, 342.
Vasari G., 218.
Vauquelin de la Fresnaye, 51, 174, 183-5, 192-3, 200-1, 204, 209, 216-7, 224-7, 267 *, 330, 341.
Vega (de) L., 141, 228-31, 339.
Vettori P., 41, 78, 96, 134, 330, 333-4, 342.
Vida G., 18, 87, 105-6, 122-3, 126, 128-30, 140-2, 145, 149, 156, 177, 180-1, 183-4, 212, 215, 239, 242, 324, 330.
Viperano I. A., 141, 184, 201, 330, 342.
Virgili P., 337.
Virgilio, 13, 18, 23, 34, 44, 87, 96, 105-6, 116, 119, 129,

175-6, 204, 208, 210, 215-6, 251, 293.
Vittorino da Feltre *, 268.
Vivaldi V., 346.
Vives L. *. 22, 139, 251, 312-3, 316 *, 317, 342.
Vivonne (de) C., 237.
Voltaire, 94.
Vondel *, 240.
Vossler K., 4, 15, 159-60, 177 *, 312, 346-7.
Vossio G. I., 182, 239-40, 292, 294, 310 *, 342.

Waddington C., 347.
Wagner A., 338.
Ward *, 290.
Warton J., 137.
Warton T., 250.
Watson T., 298, 308.
Webbe W., 253, 260-1, 264-5, 283, 292, 302, 305, 331, 342.
Webster J., 281.
Whetstone *, 290.
Wilson, 250, 259, 295, 331.
Wither, 255.
Woodberry G. E., 6, 16 *.
Woodward W. H. *, 122, 268, 347.
Wotke, 339.
Wotton *, 255.
Wrangel E. *, 240.
Wyatt, 251.

Zabarella J., 31.
Zapata, 316.
Zenatti O., 2, 347.
Zerbst *, 240.

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 730 562 6